

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 407 يونيو 2004

نقد الكتاب

ترجمة د.محمد أحمد طجو

القراءات:

«إيكاروس» امتزاج الزمان بالمكان

مصطفى عطية جمعة

خيال موريس باورا الرومانسي

فاضل خلف

«عتمة الضوء» مفارقات العالم

محمد بسام سرميني

«هيفاء تعترف لكم»

عبد اللطيف الأرناؤوط

ديالكتيك أسئلة الكتابة النسوية

د.نادر القنة

معاهد لبنان المسرحية

د.وطفاء حمادي هاشم

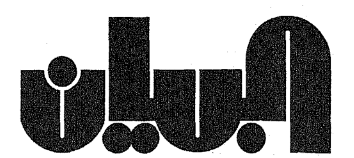
النوبلي» كينزا بورو أوي: حكايا جدتي والعصافير علمتني الكثير





محمود شوقي الأيوبي

- ولد عام 1901م.
- درس في دار المعلمين في بغداد لمدة سنتين.
- عين مدرساً في قرية «أبو الخصيب» لمدة عام.
- سافر إلى سورية ولبنان وفلسطين ومصر وإيران.
- عاد إلى العراق ثم إلى الكويت عام 1920.
- عمل مدرساً في المدرستين المباركية والأحمدية.
- عاد إلى العراق وعمل في قسم الخيالة في عهد الملك فيصل الأول.
- رجع مرة أخرى إلى الكويت ليدرس مرة أخرى في «المباركية».
- سافر إلى إندونيسيا وامتهن فيها تدريس اللغة العربية وتاريخ الإسلام.
- عام 1951 عاد إلى وطنه الكويت واشتغل مدرساً في المعهد الديني ثم في مدرسة الشعبية إلى أن أحيل إلى التقاعد.
- توفي عام 1966 إثر مرض عضال جعله يلازم منزله أواخر حياته.
- له عدة دواودين شعرية مطبوعة منها: «الموازين»، «رحيق الأرواح»، «الأشواق»، «هاتف من الصحراء».
- نماذج من شعره (ص 76).



العدد 407 يونيو 2004

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(407) June - 2004



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد

ليس شعراً.. فحسب

بقلم: عدنان فرزات

في ظل غياب الدور السياسي للمرأة في الخليج فمن الأجدى مبدئياً الآن أن تعوض ذلك بالحضور الإبداعي. ولكن ثمة إشكالية هنا وهي أن الإبداع ليس قراراً يتخذه الفرد - كما هي الحال بالنسبة إلى السياسة - بل هو حالة خارجة عن الإرادة تداهم النفس، وما على هذه الأخيرة إلا الانصياع والاستجابة، ويمكن بعد ذلك استدراج الإبداع إلى مكامن سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، وغيرها من فروع الحياة المكونة للسلوك الاجتماعي العام. كنوع من النضال الأدبي المشروع.

وإذا كانت فكرة تحول المرأة في الخليج نحو الإبداع - ريثما تحل أمورها السياسية - فكرة تنظيرية، فإنه من الممكن تطبيقها على أرض الواقع فيما لو ذللنا الكثير من المصاعب والمفاهيم التي مازالت سائدة والتي تضطر نقادنا، في كل مرة أرادوا فيها الحديث عن المرأة وإبداعها، أن يعودوا إلى الوراء مئات السنين ليؤكدوا لنا أن المرأة كانت حاكمة ومناضلة ومثقفة وقيادية في شتى المجالات.. وأجد الحق كل الحق مع هؤلاء النقاد في ظل محاولات التهميش والإقصاء الذي تتعرض له المرأة.. والمفارقة المحزنة أن المثقف الرجل غالباً ما يبطن غير ما يعلن، فهو يرى أن أشياء تستحق التريث في إبداع المرأة قبل إطلاق حكم التفوق عليها، وهذه الرؤية تدور في ظلمات المجالس الذكورية، وهي عكس ما يتم التصريح به على صفحات العلن.

ولكن وسط هذا الظل الممتد بغزارة فوق نتاج المرأة، بزغ كتابان في الأفق الخليجي أخيراً يسلطان الضوء على إبداعات المرأة الأديبة والشاعرة في الخليج.. الكتاب الذي بين يدي للمؤلفة الناقدة الدكتورة سهام الفريح وعنوانه «المرأة العربية والإبداع الشعري»، ويتناول الكتاب أديبات وشاعرات في الوقت نفسه هن: نازك الملائكة وفدوى طوقان ولميعة عباس عمارة ومريم البغدادي ود. سعاد الصباح وسعدية مفرح.

أما الكتاب الثاني فهو عبارة عن سلسلة تعنى بدراسات الشعر الخليجي للناقدة والشاعرة العمانية الدكتورة سعيدة بنت خاطر الفارسي، وأفردت عدداً لكل شاعرة على حدة وهن: حمدة خميس ود. سعاد الصباح وسعدية مفرح.

وسأتحدث بملامح عامة عن الكتاب الأول الذي بين يدي، فعنوانه أولاً يوحي بأنه مرشح أيضاً ليكون سلسلة لا تتوقف عند حدود زمنية معينة، وربما هذا ما ستفاجئنا به د. الفريح، كما أن تناولها لهذه الشخصيات التي شكلت مادة الكتاب يجعلنا نوقن بأن المؤلفة لن تتوقف عند حدود الشاعرات فقط حيث إن معظمهن ممن جئن في الكتاب هن أديبات إلى جانب كونهن شاعرات، وهذا يفتح باب الاحتمالات على أنه من الممكن للمؤلفة أن تنصف بقية الأنماط الإبداعية مستقبلا كما أنصفت الشعر.. وهذا الأمر - بالمناسبة - جدير بالاهتمام، إذ إن المكتبة الخليجية تعاني شحاً وندرة في الأعمال النقدية التي تتناول القاصات أو الروائيات، ولكن هذا لا يعني أن الشاعرات حصلن على ما يكفي من الدراسات النقدية.

ثمة خيط حريري ذكي ينظم الشخصيات النسائية التي وردت في الكتاب، فإلى جانب الأسماء التي أشرنا إليها والتي تناولها الكتاب؛ استحضرت المؤلفة شخصيات نسائية تاريخية لعبت دوراً كبيراً أدبياً وسياسياً، والمتتبع لتلك الشخصيات في العصرين يدرك أن د.الفريح اختارت بذكاء نماذج متشابهة من حيث السيرة السيكيولوجية والحضور الثقافي بين الناس وإن اختلفت العصور، فعندما تقول د.الفريح عن سكينة بنت الحسين التي عاشت في العصر الأموي بأنها: «كانت قادرة على مجادلة الرجال وإحراجهم بقوة الحجة وبيان العبارة».. فإن هذا الوصف يتسق مع الشخصيات العصرية الأخرى التي اختارتها المؤلفة.

كذلك هو الأمر بالنسبة إلى شخصية زبيدة زوج الرشيد، فتلك شخصية، إلى جانب كونها قريبة من الشخصيات التي اختارتها المؤلفة، فهي أيضاً تمثل نمطاً خاصاً من سيدات المجتمع أو لنقل السيدات الأوائل في سعيهن لإنجاز ما من شأنه أن يخلد ذكراهن، وهو ما فعلته زبيدة بنت جعفر بن المنصور قبل مئات السنين، بل لقد كانت مؤثرة في خط سير الحكم، وهو ما يعني في النهاية أن المؤلفة لم تكن تؤطر فكرتها في الحالة الإبداعية للمرأة بقدر ما كانت ترمي بسهام وعيها إلى أبعد من ذلك.. إنها لم تكن تتحدث فقط عن امرأة تكتب الشعر فقط بل كانت تقدم دراسة عن امرأة تشبه ملامح الرفض.. التجديد.. الفكر.. المغامرة.. المحاولة.. وهو ما دفعنا في المقدمة للحديث عن الوعي السياسي للمرأة والدور التغييري لها وشخصيتها. لذلك فربما أن آخر ما فكرت به المؤلفة في كتابها هو.. الشعر.



ـ نقد الكتاب

ترجمة د.محمد أحمد طجو



نقد الكتاب

بقلم: جيروم روجيه
ترجمة: د. محمد أحمد طجو
(السعودية)

■ بارت: لا يمكن تعريف الكاتب من خلال لغته وأسلوبه فقط!

■ بلانشو: سر الأديب يكمن في حقيقة أن الآثار الأدبية تضفي في كل مرة.. شكلاً فريداً على الكتابة الظاهرية

1- النقد كشكل أدبي:

يمثل تأمل الكتاب في الإبداع الأدبي أحد أكثر أشكال النشاط النقدي حيوية: أطلق البير تيبوديه Albert Thibaudet اسم «نقد الأساتذة» على هذا النقد المبدع الذي يشكل بروست Proust في مطلع القرن العشرين جانبه الإشكالي بهدف تمييزه من «النقد المهني» الذي حذا حذوتين Taine ثم لانسون Lanson، ووضع مناهج تحليل أدبي مستمدة من العلوم. لكن هذا التمييز الذي يحافظ على ملاءمته لا يحلل مع ذلك ازدواجية النقد المعاصر الذي تتجاذبه الموضوعية المعرفية التي سينتجها والمغامرة النقدية كإمكانية لابداع أثر أدبي، فوضع الناقد - الكاتب الهجين بعض الشيء هو نفسه الذي تمناه رولان بارت Roland Barthes في كتابه نقد وحقيقة (لوسوي، 1966م)، باسم هذه الحقيقة، النسبية والمجتزأة «يلتقي الكاتب والناقد في المصير الصعب نفسه، وفي مواجهة الموضوع ذاته: اللغة» (ص47).

غير أنه لا يمكن تصور تأمل النقاد - الكتاب بمعزل عن فكرة الإنسان

كموضوع للغة وللقيم (نقد وحقيقة، ص 119) يذكر Todorov تودوروف الذي تخلى عن البنيوية بأنه «ينبغي ألا يقتصر كلام النقد على الكتب، فهو يقوم دائما بدوره في إبداء رأيه في الحياة (....) إذ إنه يسعى أيضا وراء الحقيقة والقيم «(نقد النقد، لوسوي 1984، ص190)، وقد كان ذلك المطلب المتأصل للنقد بالنسبة إلى ألبير بيغان Albert Beguinالذي كان يرى في موريس بلانشو Maurice Banchot أو في جوليان غراك Julien Gracq أفضل تعبير عنه (أنظر «الناقد في عصره» 1948، الإبداع والقدر، لوسوي، 1973م،ص 189 ـ 193) ونتعرف في هذه الأسماء على بعض أبرز ممثلي نقد الكتاب الذين ينبغي أن نضيف إليهم رولان بارت بوصفه أحدثهم وأكثرهم إشكالية أيضا.

إن التعدد الحالي لدروب نقد الكتاب الذي يقترب أكثر مما يبدو من الممارسة الحية للنصوص التي سبق أن طالب بها مونتين Montaigne تفرض هنا علينا اللجوء إلى الانتقاء. وقد توقفنا هنا عند كل من جان بول سارتر Jean-paul Sartre، وموريس بلانشو، وجوليان غراك لسببين: أولا بسبب صفتهم التمثيلية، وثانيا لتصنيفهم ضمن التيارات النقدية الكبرى التي قدمناها آنفا.

2ـ نقد متعدد الأشكال:

«ولكن من ذا الذي سيلومنا عندما نفني حياتنا في النقد؟ لقد أصبحت مهمة النقد شاملة، فهي تورط الإنسان كليا» إن هذا التصريح المقتطف من كتاب مواقف 2 (الذي نشرته دار غاليمار Gallimardفي عام 1948م، وأعيد نشره تحت عنوان ما الأدب؟ ص348)، ربما يبرر بمفرده الأمر الذي جعل سارتر (1905 ـ 1980) يوسع توسيعا مهما دائرة الاهتمام التقليدية بالنقد الأدبي. والواقع أن مجلة الأزمنة الحديثة التي أسسها في أكتوبر 1945 أصبحت أول منبر لنقد الكتاب، وأن مجلة نقد التي تأسست بدعم من جورج باتاي Georges Ba-taille استقبلت منذ العام التالي رولان بارت وموريس بلانشو، وقد ترسخ بعد ذلك اتحاد الكاتب والفيلسوف: نشر سارتر الغثيان في عام 1938م، والوجود والعدم في عام 1943م، والأبواب الموصدة في عام 1944م.

ولكن بينما توقف سارتر عن كتابة الرواية في عام 1949م، استمر نشاطه النقدي الذي بداه بمقالات نشرت في المجلة الفرنسية الجديدة منذ 1936م (أعيد نشرها في مواقف1) حتى نشر المجلة العاشر من مواقف في عام 1976م وبموازاة ذلك، شرع سارتر من خلال دراسات أحادية خص بها بودلير Baudelaire (بودلير، غاليمار، 1947م) ومالارميه Mallarme (التزام مالارميه»، 1952م، التي نشرت في العدد 18ـ19 من مجلة Obliques الصادرة في عام 1979م)، وسان جنيه Saint Genet (سان جنيه ممثلا وشهيدا، غاليمار، 1925م) بإظهار أن «الاختيار الحر الذي يقوم فيه الإنسان باختيار ذاته يتطابق تطابقا مطلقا مع قدره (بودلير، ص245) وأما دراسته المهمة الأخرى عن فلوبير Flaubertفبقيت غير مكتملة.

أ ـ الناقد في موقف:

يرى سارتر، الفيلسوف الوجودي الذي لا يتصور الإنسان إلا من خلال مسؤوليته الكلية عن أفعاله وفيها، أنه لا يوجد أي أدب يستطيع الادعاء بأنه خارج الموقف، أي خارج التاريخ.

ولهذا فقد جاءت أولى دراساته عن الأدب على شكل بيان: تكمن وظيفة الكاتب في أن يجعل من الصعب على أي إنسان تجاهل العالم، والقول إنه برئ منه (ما الأدب؟ ص 31).

وقد طبق سارتر مطلب الوضوح هذا على نفسه في السرد اللاذع لطفولته (الكلمات، غاليمار ، 1964م)، موضحا كيف أن قدره ككاتب لم يكن سوى انهيار الإرث الأسطوري لعلم الأدب الذي نقلته تربيته.

إن نصوص مواقف (لاسيما المجلدين 1و4) التي تتحدث في الواقع عن النقد الأدبي تشكل هذه المرآة النقدية للثقافة التي أراد سارتر تقديمها للجمهور، مقترحا عليه في الوقت نفسه قراءة فلسفية وسياسية وأسلوبية للأدب الفرنسي والأجنبي المعاصر. وهكذا لم يدرس سارتر أبدا تقنية الروائيين السردية لذاتها، وعلى وجه الخصوص تقنية الروائيين الأمريكيين الذين ساهم في الاقبال على قراءتهم: «إن تقنية روائية ما تحيل دائما إلى ميتافيزيقا الروائي، وإن مهمة الناقد هي إبراز هذه الميتافيزيقا قبل تثمين تلك التقنية («الزمنية عند فوكنر» Faulkner مواقف 1، غاليمار، 1947م أعيد طبعه في سلسلة Folio بعنوان نقاد أدبيين، سنة 1996م ص 71).

إن مسعى التعليق المبدع نفسه، لاسيما مسعى الانحياز إلى الأشياء للشاعر فرنسيس بونج Francis Ponge يتوصل إلى عرض تجربة، وطريقة تعبير، وفكرة أدبية جديدة أصلا في آن معا: «تمثل قصائد بونج أبنية مشدفة يشكل كل ضلع من أضلاعها مقطعا، إذ نرى عبر كل ضلع الموضوع كاملا، ولكن من وجهة نظر مختلفة في كل مرة، فالوحدة العضوية إذاً هي المقطع: إنه يكفي نفسه بنفسه (....) فنحن لا ننتقل من ضلع إلى آخر، ولكن ينبغي أن نحرك البناء كله بحركة دورانية تعرض ضلعا جديدا أمام ناظرينا» («الإنسان والأشياء»، مواقف 1 ،ص270).

لقد ساهم سارتر أكثر من أي ناقد من جيله، من خلال الذهاب والإياب المستمر بين التحليل النصي والدعوة إلى مساهمة القارئ واللجوء الاتباعي بعض الشيء إلى الاستعارة، في تقريب الأدب الحديث من الجمهور الواسع. وقد ردم في الوقت نفسه الهوة التي تفصل تقليديا بين الفلسفة والإبداع الأدبي. وفي أثناء مسيره، كان يبرز لدى الكتاب الذين يختارهم ليس فقط أسلوبا خاصا، وإنما أيضا، وعلى وجه الخصوص، ما أطلق عليه رولان بارت ـ معاصره ووريثه إلى حد ما ـ اسم الكتابة، أي علم أخلاق الشكل.

ب ـ صور الكتاب وحياتهم: نحو أنتروبولوجيا أدبية:

لأول وهلة، ربما يبدو مشروع سارتر الذي يقوم على فهم الأثر من خلال حياة مؤلفه (بودلير، جنيه

Genet، مالارميه، فلوبير) مغلوطا تاريخيا بعد الحجج التي عبر عنها بروست في كتابه ضد سانت بوف contre sainte-Beuve ضد كل مقارنة بين الأنا الاجتماعية والأنا المبدعة، لاسيما بعد ظهور النقد البنيوي. إن سارتر المتحفظ إزاء ازدهار النقد البنيوي (لأنه يرى أن هذا النقد الذي يطبق على الأدب لا يمكن أن يفهمه إلا من الخارج) يعيد مع ذلك استخدام الفرضيات النظرية للعلوم الإنسانية، لاسيما فرضيات التحليل النفسي، علم الاجتماع الماركسي، ولكن بهدف تجاوزها والتعرف على اختيار الكاتب لذاته.

ويشرك هذا المفهوم فلسفة الإنسان الذي يعرف من خلال حريته، أو من خلال مشروعه، كما كتب سارتر في عام 1960 «يعرف الإنسان إذاً من خلال مشروعه، فهذا الكائن المادي يتجاوز باستمرار المصير الذي نذر له، وهذا ما نطلق عليه اسم الوجود، ولا نقصد بالتالي مادة ثابتة تستقر بداخله وإنما اختلال مستمر في التوازن، وجذب للجسد كله نحو الذات» (جان بول سارتر «مسألة منهج» نقد العقل الجدلي، غاليمار، 1960م المجلد 1،ص 95).

ينتج عن هذه الفلسفة «منهج المقاربة الوجودية» التي يعرفها سارتر بأنها «منهج متقدم - متراجع» يعمل وفق ذهاب وإياب جدلي فيبرز الصراع الحي الذي يجعل «الهدف»، أي «الأثر» في مقابل العصر (بينما كان الماركسيون يرون الأثر مندمجا في التاريخ) يشير سارتر وهو يعرض حالة غوستاف فلوبير إلى أننا «لن نتوصل إلى فهم هذا الوحش الغريب الذي تمثله مدام بوفاري، ولا المؤلف والجمهور إن لم نقدر هذا التناقض حق قدره، وسنبقى، باختصار، في الغموض مرة أخرى» (المصدر نفسه، ص94).

تلك هي حالة فلوبير المعقدة التي شرعت سارتر في توضيحها على شكل سرد في مجلدات معتوه العائلة الثلاث (غاليمار، 1971 و1972) التي كان يطمح فيها إلى الإجابة عن السؤال التالي: «ماذا باستطاعتنا أن نعرف عن إنسان اليوم؟» وهومشروع موسوعي، يضمه بوضوح عند سارتر البعد الروائي الذي يتيحه المنهج المتقدم - المتراجع.

ولكن كيف نعرض لأثر ليس فقط من أجل ما يقوله عن الكاتب وعن عصاب عصره، وإنما أيضا لقيمته بوصفه أثرا؟ إن التناقض الذي يلازم مجلدات معتوه العائلة التي لم ينشر سارتر المجلد الأخير منها الذي خصصه لدراسة أسلوب رواية مدام بوفاري، أي لنقد «أدبي» بكل ما في الكلمة من معنى، يعود بلا ريب إلى الطابع غير المكتمل للمشروع نفسه.

3- رولان بارت: النقد المتحرك:

أ - ناقد عن بعد:

ربما يعبر التأكيد القائل إن «كل نقد هو نقد للأثر الأدبي ونقد للذات» («ما النقد؟»، دراسات نقدية، ص254) عن

جوهر إشكالية مؤلفات بارت. فقد عرف بارت (1915-1980م) وضعا غامضا في النقد الأدبي المعاصر، حتى، وإن تم الاعتراف به كمنظر للأدب في أوج حياته المهنية بدخوله في عام 1977م إلى الكوليج دوفرانس الذي شغل فيه كرسي السميولوجيا الأدبية زد على ذلك أن بارت أشار إلى الطابع المركب لأعماله التي تهتم بتجريب النظريات الجديدة (التحليل النفسي، البنيوية، السميولوجيا) أكثر من اهتمامها بالولاء لها: «إن كان صحيحا أنني أردت زمانا طويلا إدراج عملي في حقل العلم الأدبي والمعجمي والسوسيولوجي، فإنه ينبغي علي أن أعترف بأنني لم أكتب سوى دراسات، وهي نوع أدبي غامض تضعه الكتابة في منافسة مع التحليل «(الدرس الافتتاحي في الكوليج دو فرانس، لوسوي، 1978م، سلسلة points، 1989 م،ص7).

لقد ظهر بارت ككاتب غير مباشر أنقص من قدره النقد الجامعي ثم ضمه إليه بالتناوب عندما طرح من دون مواربة مسألة النقد الأدبي كشكل أدبي.

إن عمل بارت يندرج ضمن ثلاثة مستويات ترتبط ارتباطا وثيقا. أولا: إن الدراسات النقدية التي نشرت في الفترة 1964 - 1984 تتابع وتوسع توسعا مهما مسعى سارتر النقدي في مواقف، لكن بارت الذي ينتقل من النقد الأدبي إلى التأمل في تعليم الأدب، ومن التحليل البلاغي إلى تجربة لذة النص، يزيح باستمرار المفاهيم النقدية وفق منظور معرفي يتضمنه البحث عن «النص» - وهو المفهوم الذي قاد إلى العرض النظري الذي كتبه لـ الموسوعة الكونية Encycopaedia Universalis في عام 1973م وقد أكد بارت من طرفي هذا المحور النقدي على كتابة الصورة الذاتية على نمط النبذة (رولان بارت بقلم رولان بارت، لوسوي، 1975) من جهة، وعلى البحث العلمي لأنساق العلامات الذي صدر القسم المهم منه في عام 1985م بعنوان المغامرة السميولوجية من جهة أخرى.

هذا التوجه الثلاثي يضفي على أعمال بارت النقدية - بكل ما في الكلمة من معنى - الطابع المتحرك لمسعى يكتشف نفسه حينما يواجه كتابة كل كاتب يدرسه. ونبين مثالا على ذلك كيف يعرض لأنماط الوصف عند أحد الممثلين الرئيسيين للرواية الجديدة: «إن كتابة روب غرييه Robbe - Grillet من دون حجة، ومن دون كثافة وعمق: إنها تبقى على سطح الشيء وتكتشفه بالطريقة ذاتها من دون تفضيل هذه الصفة أو تلك من صفاته: إنها إذاً نقيض الكتابة الشعرية ذاته (رولان بارت، «أدب موضوعي»، 1954م، دراسات نقدية، ص30).

يهدف بارت بشكل جوهري كما نلاحظ إلى إدراك «كتابة»، إذ إنه يرى أنه لا يمكن تعريف الكاتب من خلال لغته وأسلوبه فقط، وإنما من خلال اختيار شكل خطاب يوحي بمفهوم الأدب، وقد سبق أن عرف بارت مفهوم «الكتابة» الجوهري في كتابه المعنون الكتابة في درجة الصفر (1953م) الذي يعد الصدى المعكوس لكتاب سارتر ما الأدب؟ والذي صدر

قبله بخمس سنوات، ورغم أن بعد الالتزام يبقى مركزيا فيه، إلا أنه يحيل عند بارت إلى الوظيفة الاجتماعية لكل شكل أدبي (وهي وظيفة درسها المنظر الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine من وجهة نظر اجتماعية لسانية أعمق كما رأينا في الفصل الرابع).

يرى بارت على وجه الخصوص أن بزوغ الوعي العميق بهذا الالتزام في الأدب المعاصر بدأ منذ أعمال فلوبير: «إن أول عمل قام به الكاتب منذ اللحظة التي لم يعد فيها شاهدا على الكوني وأصبح وعيا حزينا (حوالي 1850م) هو اختيار التزام شكله، وذلك بقبول كتابة ماضية أو رفضها» (رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، المقدمة، ص9).

إن نقد «الكتابة» (الذي يتميز قليلا عن تاريخ «الكتابات») يسمو إذاً على «تنوع الأجناس» (المصدر نفسه، ص81)، وهذا مصدر ملاءة تحليلات بارت، لاسيما تحليلاته لضمير الغائب أو للماضي البسيط في رواية القرن التاسع عشر: «إن ماضي القص يشكل أحد هذه المواثيق الشكلانية العديدة التي وجدت بين الكاتب والمجتمع، لتبرير وجودهما، فالماضي البسيط يدل على الإبداع، أي أنه يشير إليه ويفرضه (المصدر نفسه، ص49).

وقد فسخ هذا الميثاق عندما حلت أشكال أكثر حداثة، وأكثر كثافة، وأكثر قربا من الكلام (المضارع أو الماضي المركب) «(المصدر نفسه، ص50)، كما حدث في رواية الغريب التي كتبها ألبير كامو Albert Camus، أو بطريقة مغايرة، في نتائج اللغة المحكية التي أدخلها ريمون كونو Raymond Queneau في تركيب اللغة المكتوبة.

2ـ مغامرة النص:

لقد تم اعتبار التزام بارت اللاحق (والمؤقت) بالفرضيات البنيوية تخليا عن هذا البرنامج، كما لو أن الفترة 1960ـ1980م كانت تشكل الأفق الذي لا يمكن تجاوزه في مساره النقدي.

والواقع أن مسعى بارت ـ الذي لم يكن بوسعنا إغفال تنوعه (انظر الفصلين الثالث والرابع) لا يختزل إطلاقا إلى هذا التيار أو ذاك من التيارات الكبرى التي أطلق عليها اسم النقد الجديد. فالموقف الوحيد الذي يطالب به الناقد هو «قدرة على الاندهاش يصعب قياسها» (المصدر نفسه) وهواندهاش يشبه ذاك الذي حصل لبارت حينما اكتشف مسرح برتولد بريخت Bertold Brecht الذي خصه بأعماله النقدية الأولى: « ينبغي أن يتخلى المسرح عن سحره ويصبح نقديا، وهي الطريقة المثالية التي ستجعله حارا («ثورة بريخت»، 1955، درسات نقدية ص51)،

ان اتحاد اللفظتين «نقد» و«حرارة» يميز في الواقع المرحلة السميولوجية لدى بارت التي تبدأ بـ «مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد» (1966م) وتنتهي بـ«التحليل النصي لإحدى حكايات إدغار بو» Edgar Poe (1973م) وهما نصان أعاد نشرهما في كتاب المغامرة السميولوجية. وتشمل هذه المرحلة تحليل قصة سارازين saeeazine (في كتاب S/Z).

ولا تدعي هذه التحليلات في الواقع «وصف بنية عمل أدبي ما (...) وإنما إنتاج تكوين متحرك للنص (وهو تكوين ينتقل من قارئ لآخر على مدى التاريخ» (المغامرة السميولوجوجية، ص 330).

إن القراءة المحيرة للوهلة الأولى تسعى لتفكيك «نسيج» النص بهدف توضيح كيف تتوضع فيه مختلف «الشيفرات» المكونة لكل معانيه الممكنة أو الإيحائية، ويتوجب بالتالي على الناقد أن يضع النص في غربال هذه الشيفرات، وذلك بتقسيمه إلى اجزاء (أو الفاظ) مختلفة الحجم:

«إن ألفاظنا ستكون، إن جاز لي القول، غربالات ناعمة قدر المستطاع، نستطيع بواسطتها «فرز» المعنى والإيحاءات» (المصدر نفسه، ص332) ونشير في هذا السياق إلى أن استعارة الغربال التي تعرف الفعل النقدي من خلال أصله الاشتقاقي krineinبأنه ملكة إدراك ميزات العمل الأدبي ذات قيمة أكثر تهديما هنا، لأن الأمر يتعلق بالبرهنة على أن «الملفوظ الأدبي يتضمن عدة شيفرات، وعدة أصوات، وبدون تفوق (المصدر نفسه، ص 359). وإن لم يعد الأدب يتميز قبليا عن الشيفرات التي تنفذ من خلاله، فإن موضوع نقد النص لم يعد أعمالا تعرف من خلال «أدبيتها» وهي جوهر نادر الوجود، وإنما كتابة أو نصا فقط، نتصورهما كتشظية وإنتاجية لا متناهيتين للمعنى.

وإن لم يكن بارت قد وضع هذا المسعى على شكل «منهج» فإنه ساهم في المقابل في تكون أجيال من الباحثين إن لم يكن من النقاد والكتاب حينما التمس الوظيفة النقدية جوهريا للأدب: «إن ما تكتشفه العلوم الإنسانية اليوم، سواء كان ذلك ذا طابع نفسي، أم تحليلي نفسي، أم لساني، فإن الادب عرف دائما ذلك، مع اختلاف واحد هو أن الأدب لم يقله وإنما كتبه» («من العلم إلى اللغة»، هسهسة اللغة، 1967م، سلسلة 1984،Points م،ص19).

4- موريس بلانشو: إعادة القراءة كصدى مضخم للعمل الأدبي:

يرى موريس بلانشو (ولد في عام 1907) الذي تتضمن أعماله روايات (أولها توماس الغامض التي نشرت في عام 1941م) وعدة دراسات في الوقت نفسه، أن الأدب أشبه بدراما أنطولوجية يحاول كل كاتب فك لغزها بمفرده. فتأكيد التفرد الجوهري للأثر «لا يعني أنه يبقى غير قابل للإطلاع عليه، وأنه يفتقد القارئ. ولكن الذي يقرأه يدخل في تأكيد تفرده هذا مثلما يرتبط الذي يكتبه بخطره» (الفضاء الأدبي، غاليمار، 1955م،ص11)إن ما ينبغي أن يسترعى الانتباه هنا هو التشابه الغريب الذي ينشأ دفعة واحد بين الذي يقرأ والذي يكتب، إذ يشارك الأول مثل الآخر، إذا صح القول بـ «سر الكتابة» (الكتاب المقبل، ص 19) ومع ذلك، يرى بلانشو أن سر الأدب يكمن في حقيقة أن الأثار

الأدبية تضفي في كل مرة، لدى كل إنسان، شكلا فريدا على تجربة الكتابة الظاهرية التناقض كليا، بمعنى أن القدرة على التسمية تفصلنا عن العالم وتبعدنا عنه: «في الكلام يموت من يهب الحياة للكلام، فالكلام هو حياة هذا الموت، إنه الحياة التي تحمل الموت وتبقى فيه. وهذه قدرة مدهشة، لكن شيئا ما كان هناك ولم يعد موجودا ثمة شيء اختفى كيف نجده ثانية، وكيف ألتفت نحو ما هو قبل، إن كانت كل قدرتي تقوم على أن أجعل منه ما هو بعد؟ إن لغة الأدب هي البحث عن هذه اللحظة التي تسبقه» (موريس بلانشو، «الأدب وحق الموت» نصيب النار، غاليمار، 1949م، ص 329).

إن الفضاء الأدبي الذي يشبه النار التي تلتهم وقودها هو حتما الفضاء الذي يتقرر فيه موت الكاتب (كأصل مفترض لخطابه)، لأن غيابا لا يعوض ينطلق من خلاله، وبهذا المعنى، رأى عدد من الكتاب والمنظرين المعاصرين في التأكيد الشهير القائل إن «الأدب يستغني الآن عن الأدب (نصيب النار، ص 329) أدق تعبير عن رفض كل تسوية مع المؤسسة الأدبية.

إن غفلية الكلام هذه تجعل موريس بلانشو يرى في تجربة الأدبية فن مسرح اللغة، تقدم أعماله النقدية والروائية صورة عنه في غاية التناسق، وتضمه على وجه الخصوص فلسفة إيمانويل لفيناس Emmanuel Levinas الذي كان قد نشر هذا التيار المجهول واللاشخصي للوجود الذي يسبق الوجود في كتاب من الوجود إلى الموجود (1947م) تحت مسمى (يوجد IL y a)(نصيب النار، ص334).

يوضح هذا الموقف الفلسفي في الواقع مشروع بلانشو النقدي، ألا وهو تخليص الأدب من كل ما هو غير أدبي (المؤلف، نفسيته، تاريخه، وكذا المفاهيم السائدة: النوع الأدبي، والأسلوب، واللغة) وعندما يخفف بلانشو على الأثر أعباء كل هذه العوامل الاجتماعية والفردية، فإنه يبرز الأدب كبحث عن المطلق، وفق عكس يميز مسعاه زد على ذلك كله أن الكتاب الذين خصهم بأهم أعماله النقدية ملتزمون في نظره بهذا البحث: نذكر، من بين كل الذين ساهم أكثر من غيره في اكتشافهم والتشجيع على قراءتهم باسكال Pas-cal، وجوبير Joubert ، وهولدلان Holderlin ومالارميه، وكافكا Kafka ، وموزيل Musil ، وبروش Broch، وآرتو Artaud ، وريلكه Rilke، وميشو Michaux ما أعطى دفعا جديدا للنقد.

إن هكذا مفهوم للقراءة يختلف عن مفهوم مدرسة جنيف التي تعلي مفهوم التماهي بين وعي الناقد ووعي المؤلف (انظر الفصل الرابع) ويتطلب من الناقد، على العكس من ذلك، نوعا من التراجع في غفلية الأثر ذاتها لإبراز حضوره بشكل أفضل. فالناقد يفضل إذا التضحية والصوت الحيادي للسلبية المطلقة على تدخل التعليق (لوتريامون وساد، مينوي، 1949، ص12)، لمرافقة الآثار الأدبية

في زهدها، كما يبرر ذلك في بداية قراءته لوتريامون: «الكلام النقدي هو فضاء الصدى هذا، الذي تتحول فيه لحظة، ويتحدد بالكلام الواقع الصامت وغير المحدد للأثر. وهكذا، ها هو - من جراء ادعائه المتواضع والعنيد أنه لا شيء - يهب نفسه للكلام المبدع، فلا يتميز عنه، ويصبح شبيها بتمظهره الضروري، أو مجازا، بعيد الظهور epiphanie (موريس بلانشو، لوتريامون وساد، ص12).

إن الناقد الذي يرفض أي ادعاء «للتفسير» (لأن «معنى» نص ما لا يختزل إلى وحدات سيميائية وإلى موضوعات مثلما لا يختزل إلى مؤثرات اجتماعية) ينبغي عليه، ليبارز الغيرية الجذرية للأثر، أن يكون صداه المضخم، أو سلخته إذا فضلنا اللجوء إلى استعارة أكثر بصرية، وقد نما تيار مهم في النقد الأمريكي تحت المسمى العام «نقد التفكيك» أو مدرسة يل yale وهو تيار يسترجع بعض المواضيع الدورية في أعمال بلانشو (مثل الطابع الغامض جوهريا لمعنى الأثر الأدبي، وغير القابل للبت فيه) ومع ذلك يدعى ممثلوه الأساسيون، لاسيما بول دو مان Paul de Man (مجاز القراءة 1979، الترجمة الفرنسية 1989)، وراثة الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا Jacques Derrida (انظر حول هذا الموضوع كتاب بيير ف. زيما الممتاز: التفكيك،دراسة نقدية، الصادر عن المطابع الجامعية الفرنسية PUF في عام 1994). ولكن الجذب الذي مارسه فكر بلانشو وصوته الوحيد خلال النصف الثاني من القرن العشرين يعود أيضا بشكل أساسي إلى أنهما يقومان على خلفية أسطورية: أسطورة أورفيوس orph-ee عندما ينزل أورفيوس متجها نحو أوريديس Enrydice فإن الفن هو القوة التي ينقشع بها الظلام» (الفضاء الأدبي، ص 227) وأسطورة جنيات البحر في الأوديسة: «إنها قصة مشهد واحد، وهو مشهد لقاء عوليس وغناء جنيات البحر القصير والجذاب (الكتاب القادم، ص13) هذا الاجتماع بين الخطاب المفهومي والكلام الأسطوري يجعل من أعمال بلانشو النقدية إبداعا وفلسفة بمستوى أسطورة الأدب العظيمة التي تتضمنها.

5- جوليان غراك ناقدا، أو فهم الانفعال:

ابتدع جوليان غراك الذي اشتهر بسبب أعماله الروائية ورفضه البروتوكول الأدبي في دراسة رائعة عن أندريه بروتون Andre Breton نشرت في عام 1948، ابتدع منهجا جديدا يتعلق بتحديد «المشكلة الأصلية التي تثيرها طريقة الكتابة لدى كل كاتب»، وبتوضيح أن الكتابة تتميز قبل كل شيء في قدرتها على جعل الفكر حساسا كليا في كامل مساره (أندرية بروتون، جوزيه كورتي، أعيد طبعه في عام 1989، ص143) ومع ذلك لا يهدف الاهتمام البارع والحسي الذي يوليه غراك للوسائل الشكلية لدى الكاتب، لا يهدف إلى جور قوانين آلية، وإنما إلى البحث عن نوعيه أو عن خاصة لا تتجزأ: «إن الأثر يقدم لي من خلال تلك الخاصة

طابعه الإجزائي المميز، ألا وهو أنه يحتل فورا ومن دون أي تمييز كل كياني الداخلي» (عندما نقرأ وعندما نكتب، جوزيه كورتي، 1982، ص172).

إن أعمال جوليان غراك النقدية تتميز إذا عن أعمال النقاد السابقين لأنها لا تتباهي بالعلوم الإنسانية، (ولا تغفلها مع ذلك)، ولا بفلسفة أدبية عامة تبقى في الخلفية: «إن كل منظر، وكل معمم إلى حد الإفراط في » علم الأدب، وحتى في النقد البسيط، يبدو لي مشبوها» (المصدر نفسه، ص179).

إن القراءة التي لا تنفصل إذا عن الكتابة تسجل بشكل فعلي في هامش كتبها المفضلة (لاسيما كتب بلزاك Balzac وستاندال Stendhal ونرفال Nerval، ولوتريامون، أو بروست) لتقترح تحليلات تنتج عن «ملاحظة تكاد تكون دقيقة» (المصدر نفسه) فهذه الصلة الفعالة (بالكتابة) والمركزة دائما في آن معا تجعل من أعمال غراك النقدية قصائد نثرية أو دراسات شعرية تشكل «أجزاء عديدة من خرائط بمقياس كبير جدا» وهذه هي الطريقة الوحيدة الموثوقة التي يمتلكها عالم خرائط بمقياس كبير جدا، وهذه هي الطريقة الوحيدة الموثوقة التي يمتلكها عالم خرائط الأدب لعرض تأثير العمل الأدبي على فرد ما.

هكذا يفصح تواضع بعض المجموعات الشعرية مثل الأشياء المفضلة (جوزيه كورتي، 1961) أو حروف مزخرفة 1 و2 (جوزيه كورتي، 1974, 1947) عن طموح مقاربة الاعمال الأدبية في مصادرها الحيوية «حيث لا تدل عليها ولاتميزها أيه علامة» (عندما نقرأ وعندما نكتب، ص173) فالناقد لا يقف عند تفكيك تنظيمها أو بنيتها، وإنما عند نمط التواصل الذي تفرض به نفسها (المصدر نفسه، ص178) ولهذا فإن نمط التناظر النحوي لأكثر عناوين غراك شهرة - عندما نقرأ وعندما نكتب - يمثل إشكالية ذات اتجاهين: بما أن العمل المقروء ليس شيئا محسوسا وإنما حدثا لغويا موسوما بشيء يسمى «النبرة»، فإنه يثير بالمقابل كتابة موسومة بالاضطراب Trouble Bmأو الانفعال affect الذي يميز لقاء العشق مع الكتاب.

إن مفهوم النبرة هذا رئيسي في الواقع لأنه لا يتعلق عند غراك بالعلامة اللسانية (وهذا مصدر لامبالاته بالمناهج البنيوية المطبقة على النص الأدبي)، ولكنه يتعلق قبل كل شيء بذاكرة لغوية، أي «بمعرفة استعماله، وهي نتاج استعمال طويل، وشغف متأصل وغريزة حفزتها آلياتها الخفية، وعلاقاتها المهملة» (عندما نقرأ وعندما نكتب، ص256) وبعبارة أخرى، لا يمكن أن تحتوي الكلمات «نبرة» كاتب ما «لأن كل شيء في الكلمة حدود (ص 257) ومن هنا جاء وهم التصنيفات مهما كان طابعها: «في النقد الأدبي، تشكل كل الكلمات التي تقود إلى تصنيفات فخاخا، فهي ضرورية وينبغي استخدامها، بشرط ألا نعتبر أدوات الفهم البسيطة والوقتية والعابرة تصنيفات أصلية للابداع (جوليان

غراك، عندما نقرأ وعندما نكتب، ص174).

وإذا كان النقد لا يستطيع في الواقع تطبيق تصنيفات غريبة عن الأثر الأدبي من دون أن يتخلى عن جوهره، فذلك لأنه يواجه قيما ابتدعها الأثر وطبقها. فالنقد إذا مجازفة مثلما هو لقاء، وهما يتجددان باستمرار، بمعنى أن مهمته تقوم على الوفاق مع لغة الفنان، ليجعل قدرته على التعبير محسوسة لدى الآخرين.

6ـ انفتاح:

إن التناضح الذي نلاحظه بخاصة لدى جوليان غراك موريس بلانشو (والذي يوجد أيضا عند جان بول سارتر ورولان بارت وكثيرين غيرهما) بين السعي إلى سؤال قيمة الآثار الأدبية ـ وهذا من مهمة الناقد نفسه ـ والبحث عن كتابة شخصية عوضا عن إفساد التحليل، يبين أن الأسلوب وكذا المناهج هي حتما ما يضع الناقد في صف الأدب. والحالة هذه أنه إذا كان صحيحا أن محظورا يؤثر على قضية الأسلوب الخاص بالنقد، كما يلاحظ جان بلمان نويل Jean Bellemmin Noel في مجلة أدب، العدد 100 ديسمبر 1995، ص3).

فإن الاسلوب ليس زخرفة التفكير، بل على العكس ذلك، شكله المطلق والكامل، وبهذا المعنى لا تنفصل التقنيات أو الاجرائيات النقدية عن الأسلوب الذي يمنحها شكلا في الواجهة الخطرة لقارئ ما مع الاعمال الحية، وهكذا فهي تعدل نظرتنا للأدب وتغييرها إن نقد الكتاب الذي استفاد من الأزمة الواضحة في نقد التماهي الذي ساد الثلث الأخير من القرن العشرين، يشكل من بعض النواحي هذا المخبر الذي يمارس فيه اليوم الإصغاء للغة وبوصفها شواهد على هذا المطلب، ربما ترسم بعض الدراسات أرخبيل نقد الغد: دراسة ميلان كونديرا Mi-lan kundera عن مستقبل الشكل الروائي (فن الرواية، غاليمار، سلسلة فوليو، 1986) أو الدراسات التي ينشرها ميشيل شايو Michel chaillou في سلسلة Breves Litter-ature الصادر عن دار النشرر هاتييه Hatier أو تأملات بيير باشيه Pierre pachet في رهانات الأدب المعاصر في الواحد تلو الآخر: عن الفردية في الأدب (ميشو Michaux ، نيبول Naupaul ، رشدي Rushdie) (1993). ويمكننا أيضا رؤية بزوغ هذا الأرخبيل في التفرد، إن لم يكن في العزلة النسبية لكتاب ـ نقاد مختلفين مثل ميشيل دوغي Michel Deguy (ليس الشعر وحيدا: دراسة قصيرة في الشعرية، لوسوي، 1987)، وجان ماري غليز Jean-Marie Gleize (حتى الاسوداد، الشعر والأدبية، كاديكس، 1989)، وجاك روبو Jacques Roubaud (اختراع ابن ليوبريبس: الشعر والذاكرة، سيرسه، 1994) أو جان لوك شتاينمتز Jean-Luc Steinmetz (دلالات: دراسات نقدية، كورتي، 1995) فإن كانت حيوية أدب ما تقاس بابتداعه وجرأة نقده، فذلك لأن مهمة هذا النقد، مثل مهمة الأدب، غير قابلة للاكتمال.



- «إيكاروس الزمان يمتزج بالمكان»

مصطفى عطية جمعة

- عتمة الضوء.. عالم المفارقات

محمد بسام سرميني

- الخيال الرومانسي عند موريس باورا

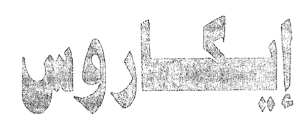
فاضل خلف

- هيفاء تعترف

عبدالله الأرناؤوط

وليد الرجيب





امتزاج الإنسان بالمكان والقصص بالدراما..

بقلم: مصطفى عطية جمعة
(ناقد مصري مقيم في الكويت)

تسعى جلُّ الأعمال القصصية والروائية لوليد الرجيب إلى ترسيخ وتعميق خصوصية المكان والإنسان في الكويت، وهو المجرى الذي حفره هذا القاص لنفسه منذ بواكير قصصه وأراد من خلاله تأكيد خصوصيته كقاص، واستقلال رؤاه ليجعل تجربته الحكائية تغذي معين القصص العربي في مشرقه ومغربه، من خلال تسليط الضوء على بيئة الخليج العربي. نجد هذا في قصص مجموعتيه «تعلق نقطة، تسقط.. طق..»، و«الريح تهزها الأشجار»، ورواياته الرائعة «بدرية».

لقد حاول رسم الإنسان الكائن على هذه الأرض، وتعمد أن ينقلها بشفافية مشاعر وأحاسيس دافقة، ويرصد بعضاً من اللهجة الكويتية التي تشي بالكثير من عبق المكان، وأزمة الإنسان. ولأن محنة الغزو الغاشم الذي اجتاح الوطن، وشكل جرحاً غائراً في نفس كل صادق مخلص، فإن أعماله القصصية

التي أعقبت التحرير كانت تتمحور حول رصد أبعاد تلك التجربة الأليمة، والتي بدت زاعقة حادة في متتاليته القصصية «طلقة في صدر الشمال»، حيث يعتز بكل حبة رمل على أرض الكويت، ويجعلها تتقاتل جنباً إلى جنب مع الطلقة والإنسان.

ثم تأتي تجربة مسرحيته «إيكاروس» لتتوج المسيرة الإبداعية السابقة، عبر عدة محاور تميزها، أولها: توظيف بعض الموروثات الكويتية، من خلال تفعيل تجربة تواجد بعض الغزاة اليونانيين على إحدى جزر الكويت وهي جزيرة «فيلكا» والتي كانت تسمى قديماً «إيكاروس»، نفس تسمية المسرحية، وهي اسم لإحدى الجزر اليونانية في بحر إيجه، وقد أطلقه جنود الإسكندر المقدوني على «فيلكا» حينما مروا عليها، وأقاموا بها بعض الوقت، كما تشهد بذلك العديد من الآثار. يقول د. خليفة الوقيان في تقديمه للمسرحية: «لأول مرة - في حدود ما أعلم - يقتحم روائي ومسرحي كويتي أسوار التاريخ القديم لبلاده، ويطل على إحدى البؤر الحضارية...، موظفاً التاريخ والأسطورة توظيفاً محملاً بالإسقاطات المعاصرة».

ثانيها: تأكيد وجود الإنسان ونشاطه على هذه الأرض، واتصافه بسمات جهادية لا تزال يتوارثها كجينات روحية، فالجزيرة «فيلكا» كانت آمنة مطمئنة، يأتيها رزقها، وتتفنن في زرع القمح (وهو يحمل دلالة النماء وأيضا الاستقلال الاقتصادي ممثلاً في أن الإنسان القديم هناك كان ينتج ما يأكل) وتجوب مراكبه مياه الخليج للتجارة والتواصل مع الآخرين.

ثالثها: لم يعمد المؤلف إلى بسط نمط مسرحي تقليدي يبين من خلاله البعد الحضاري والتاريخي لهذه الأرض، وليرد على من يقولون عنها إنها كانت خاوية من البشر، إلى ما قبل ثلاثمائة سنة، وتضاعف السكان مرات ومرات مع تفجر النفط، بل يتخطى ذلك إلى إسقاط معاصر لا تخطئه القراءة الأولى للمسرحية، حيث يتعرض سكان فيلكا المسالمين إلى غزو من أحد قواد الإسكندر المقدوني، ليتخذها قاعدة لسفنه في مياه الخليج، وتعزيزاً لسلطة الإسكندر الذي سيطر على إقليم فارس. فهي محاولة احتلالية وليست تجربة للتعايش، وإن كان حاكم الجزيرة قد آثر أن يوافق على نزول الرومان على أرض الجزيرة، حنكة ودهاء منه، فقد رأى السفن المدججة بالعتاد والرجال تحيط بالجزيرة، ورأى أن الفناء محدق بأهلها، فانتقل إلى صفوف الشعب، يدير مقاومة هادئة، بل ويترك بيته لينزل فيه الحاكم المقدوني.

فالتجربة تتماس بقوة مع ما تعرضت له الكويت من محنة الغزو

العراقي، ولكنها تتمايز عن سابقتها «طلقة في صدر الشمال» في كون الأولى عالية الصوت، فائحة بالغضب، في حين أن الثانية هادئة النبرة، عميقة الجذور، ترسخ قيم جماعة من البشر مزج المكان بينهم فصارت القيم والروح هي صاحبة الصمود الحقيقي، وهي سلاح الضعيف وإن طال الزمن.

****

تتكئ المسرحية كما يبدو من عنوانها «إيكاروس» على بعد أسطوري، أشير له في مطلع التجربة، فزيوس أبو الآلهة في معتقدات اليونانيين القدماء، أحب امرأة من البشر وهام بها، إلا أنها رفضت الاقتران به بسبب عشقها لأحد البشر، فتعجب زيوس الإله من تفضيلها لبشري عليه، وقام بتحويل حبيبته إلى جزيرة خصبة في شمال الخليج، يراها عابرو الصحراء ويمتعون أعينهم بجمالها وهم يسيرون في صحراء الجزيرة العربية القاحلة. ومرت السنون، حيث رسا قارب على شاطئ الجزيرة ونزل به أحد الآلهة القديمة وهو «ديداليوس» ومعه ابنه «إيكاروس»، حيث أحبا الجزيرة وراح الابن يلهو مع نوارس الجزيرة، ثم قرر أن يكون نورساً، ووافق والده بعد تردد كثير، فصنع الابن جناحين ثم طار بهما، إلا أن أشعة الشمس الحارقة أذابت شمع جناحيه ليسقط الابن صريعاً، ليتفجر جسده إلى نبع ماء عذب، ويموت الأب حزناً ويتحول جسده إلى حقول قمح ترتوي بماء الابن.

تتقاطع أحداث هذه الأسطورة مع عالم المسرحية، فأرض فيلكا علامة على الخصوبة والنماء والمحبة في الفانتازيا وفي الواقع، حيث تتفتح المسرحية بنشيد يردده أهل الجزيرة الذين عاشوا مرتكنين إلى هذا الإرث الأسطوري:

«لوحة (١): أهالي الجزيرة يحصدون القمح، الفتيات يغرفن الماء من النبع، ويحملنه في جراء فخارية، يغنين:

من دموع إيكاروس، نسقي الورود

من دموع إيكاروس، تورد الخدود.

الرجال يحصدون القمح، يغنون:

من جسد ديداليوس، نأكل القمح

جسد ديداليوس، نحصده بفرحة.

ونرى المعلم في الجزيرة يعلم الأطفال بعضاً من الحكم المتوارثة من إيكاروس، إنهم يتعاطون التراث في معيشتهم، وينثرون الحب بين أبنائهم، فهذا هو الشاب «مساعد» أحد بواسل الجزيرة يهيم حباً بالفتاة «ختله» ابنة المختار في الجزيرة، ويضع مئة قطعة من الذهب حصيلة مكافأة الأمير له مهراً لمحبوبته.

بذلك، لا يصيبنا العجب من عنوان المسرحية الذي يحمل دلالة

يونانية، فقد صار معبراً عن تفرد الجزيرة أسطورياً ومكانياً، فجغرافيتها تشي بعروبتها وانتمائها بأرض الكويت منذ القدم، واسمها اليوناني يعطي زخماً حضارياً لها، وبعداً أسطوريا، ودوراً في صناعة التاريخ في شمال الخليج، مع أحد القادة العظام قديماً.

****

بعدما يستقر المقام بالقائد «نيكاروس» المكلف بالسيطرة على الجزيرة من قبل الإسكندر المقدوني، يرغم الأهالي على بناء معبد وقصر له، فينفذون مطالبه ومعهم الحاكم السابق للجزيرة الذي يظهر كفرد عادي من أفراد الشعب، ويأبى التميز عنهم، في حين ينشدون جميعهم:

يا رمال إيكاروس اشهدي
إنني لن أنحني
يا صخور الشواطئ رددي
إني في الغد لن أكون حزيناً
والسياط التي تحفر أجسادنا
لن تمس لن تمس أرواحنا.

وتتحرك جموع الشعب عندما يرون أحد إخوانهم وهو «الحداد» يُقتل على يد الجنود المحتلين، ويقررون الانتقام من المحتلين، حيث يمنعون القمح عنهم بتهريبه، وتظهر النساء براعة في إغواء الجنود بقتلهم، لتتحول الجزيرة إلى مقبرة بطيئة للغزاة.

وحين يرسل الإسكندر المقدوني رسالة إلى «نيكاروس» يطلب منه أن يتزوج إحدى فتيات الجزيرة، سواء كانت ابنة الحاكم أو ابنة من يساعده أو ابنة أحد أعيان الجزيرة، بهدف إيجاد نوع من الوشيجة بين المحتل وبين الشعب، لا يجد أحداً يقبل ذلك، حتى «ختله» التي تزوجها مساعد لا تقبل بأي حال، وتتحول كلماتها إلى عشق رقيق لزوجها:

«ختله: أنت الحياة فلا تمت
أنت الضياء فلا تخفت
في القبور مكان لي
ومكانك في الزمان الذي يأتي
مساعد: فلينزع القلب الذي حبك
ويقدم لك
هذا أقل بكثير من مكانتك»

وتفضل ختله الموت على الزواج، وتفارق الروح بين يدي زوجها، وعندما يصل الأمر إلى نيكاروس في قصره يردد كلام العرافين بأن الجزيرة منحوسة، وأن حياته فيها تمتلئ بكل قبيح، فها هي سفنه تغرق، وتشح الأطعمة والمياه، ويتساقط جنوده بسبب وباء ينخر فيهم.

إنها ملحمة متتالية، تنتهي بوصول رسالة تخبر «نيكاروس» بأن الإسكندر مريض بحمى شديدة وعليه أن يرحل، عله يجد له مكاناً في تركة الإسكندر، ذات صباح، يستيقظ سكان الجزيرة فلا يجدون أحدا من جنود الاحتلال ولا قائدهم، بينما بقي القصر والمعبد شاهدين على مدى الزمان، وكما قال المعلم نيكاروس:

«هذا القصر الذي يبنى لك لن يدل بعد ألف عام إلا على أنك مررت من هنا» بما تعنيه كلمة مررت.

****

تنفرد هذه التجربة المسرحية ببنية جديدة نوعا، فهي تتألف من أربع عشرة لوحة، هكذا سماها الكاتب، ونرى أن تلك التسمية تشير إلى مجمل دلالات تتعلق ببنية العمل، حيث نرى أن اللوحة تصوير مشهدي يجمع بين لحظة زمنية وتحديد مكاني يستلزمها، يضيئها حوار الشخوص. وتلك الطريقة جمعت بين حرص المبدع على مسرحة عمله، وشغفه بالإبقاء على تقنية المشهدية التي تتسم بها أعماله القصصية السابقة، سواء بالقصة القصيرة ذات المشاهد المتعددة كما في مجموعته «طلقة في صدر الشمال» أو في روايته «بدرية»، وهي تقنية سينمائية من الدرجة الأولى، تعطي النص حيوية دافقة، بدلاً من السرد التقليدي المتتابع الذي يعتمد على وصف انتقال الزمان أو المكان بعبارات من مثل: وعند العصر أو الظهر حدث...، أو ثم غادر البطل إلى المكان...، فتلك التقنية انعكست إيجابياً في أعمال المبدع السابقة، وحاول أن يستغلها في إيجاد بنية مسرحية جديدة، ابتعد فيها عن تقليدية الكتابة المسرحية التي تبدأ بتعريف أبطال المسرحية، ثم وصف الديكور في كل لوحة، وحسناً قد فعل ذلك؛ فإن كل لوحة تحوي مشهداً مكانياً جديداً عن سابقه، وهذا سيكلف النص المكتوب عبئاً كتابياً في الوصف الذي لا بد أن يسهب المبدع فيه، علاوة على أن هذه الطريقة تعطي المخرج فضاءً إبداعياً يتحرك من خلاله في تشكيل رؤية ثانية عند إخراجه للنص بشكل تمثيلي، كما يعطي مصمم الديكور الرحابة في تكوين مجسماته سواء بواقعية في الشكل أو بالرمزية.

وبالنظر إلى زمن اللوحات الأربع عشرة، نلحظ أنها تغطي فترة تمتد إلى سنة أو أكثر، بدءاً من وصف انسجام ورخاء أهل إيكاروس، ومروراً بنزول قوات نياكروس وبدء احتلالها، وتكون فترة بناء القصر الخاص بالأميرال قائد الاحتلال معياراً زمنياً، وتكون عمليات المقاومة ضد الغازي وسيلة زمنية مساعدة في إضاءة الخلفية الزمنية التي تكتنف تتابع الأحداث.

أما الخلفيات المكانية فهي تأتي من خلال مكان واسع يترسخ منذ البدء في ذهن المتلقي، حيث يتخيل الجزيرة الهانئة التي تزرع القمح، ويصطاد أهلها السمك ويمارسون التجارة، عبر سفن وقوارب متنوعة بين الصغر والكبر. كما أن اكتشاف الشخصيات ورسم ملامحها يتكون تباعاً عبر تتابع اللوحات، فمساعد المحب هو شاب يافع دون وصف، أما خطيبته محبوبته فهي تمثل الفتاة الجميلة

مطمح شبان الجزيرة، في حين يبدو كبار السن مثل أبي مساعد وأمه والمعلم والحاكم كجزء مكمل للمشهد الإنساني الذي يجمع فئات متعددة من أهل الجزيرة، ولا نتغافل دلالات الأسماء بالنسبة لسكان الجزيرة فهي تشي بعروبة السكان منذ فجر التاريخ، في حين نرى أسماء الغزاة يونانية واضحة، وبقيت أسماء الحاكم والمعلم وغيرهما مبهمة، فالأول يمثل تلاحم الشعب وراء قيادته على مدى الزمان والثاني هو رمز للحكمة والعلم كما نستنتج من حواره مع القائد نيكاروس.

****

والحوار في المسرحية يجمع بين العامية الكويتية المتداولة الآن، وبين الفصحى السليمة. وهذا ليس تناقضاً كما يبدو لدى الوهلة الأولى، بقدر ما يشي بدلالة أعمق، فالحوار العامي نراه في حوار أهل الجزيرة (السكان الأصليين) أجداد أهل الكويت المعاصرين، وهو يحمل نفس مفردات اللهجة المحلية، في حين نجد لغة حوار المحتل بالفصحى وكأنها تترجم اللغة الأجنبية المتوقع أن يتحدث بها المحتل، فكأن اللغة معادل موضوعي للانفصام بين المحتل والسكان، إلا أنه يؤخذ عليه الإفراط بدرجة كبيرة في مفردات العامية، فمثلاً: عندما يشاهد أحد البحارة من سكان الجزيرة سفن الأعداء يسرع للحاكم ويخبره:

ـ سيدي الحاكم، شفت سفن كثيرة.. سفن كبيرة واقفة على ساحل إيكاروس الغربي ونازلين منها ريابيل وايد في مراكب صغيرة.

المختار: يايين من هالصوب؟

الصياد: يمكن الحين وصلوا اليال.

الحداد: وشيبون؟

الصياد: ما أدري بس أشكالهم تخوف...».

لقد تعمقت مفردات الحوار بالعامية الكويتية المعاصرة بدرجة يصعب على القارئ غير الخليجي أن يستوعبها، فلم يسع المؤلف إلى تفصيحها بدرجة أكبر، فمثلا بدلاً من ذكر كلمة «ريابيل» يذكر كلمة رجال، وكلمة «شيبون» يذكر «إيش يبغون أو ماذا يريدون» وكلمة «شلون» يذكر «كيف».. وبالتالي ينتصر للعمق العربي الذي هو القارئ التالي للقارئ المحلي، كما أن التعمد بذكر سمات المحلية في اللهجة الكويتية بنطق الجيم ياء والكاف جيماً...، يدخلنا في إشكالية العامية والفصحى وتداعياتها في صعوبة توصيل النص لغير القارئ الواعي للهجة الخليجية، وخاصة أنه نص مسرحي مكتوب، وعندما يخرج إلى خشبة المسرح فإن فريق العمل ستكون له وجهة نظر أخرى في نطق الجمل الحوارية، وتلك السمة لا تقتصر في هذه المسرحية وحدها، بل تتعداها إلى مجمل

أعمال وليد الرجيب، حيث يتعمد الإكثار من مفردات المحلية، وبنفس النطق الدارج لهـــا، في حين أن اللهجة الخليجية في عمومها لا تحظى بانتشـار واسع في أقطار العروبة مثل اللهجة المصرية مثلاً، ويتجلى الأمر أكثر في فيلم «بس يا بحر» حيث لجأ المخرج الكويتي «خالد الصديق» إلى وضع ترجمة عربية فصيحة أعلى الترجمة الإنجليزية في لقطات الفيلم، نظراً لصعوبة فهم اللهجة الخليجية.

أما الحوار الفصيح فقد توزع بين الأناشـيد التي يرددها أهل الجزيرة، سواء التي توارثوها مثل نشيدهم في مطلع اللوحة الأولى:

فتغني الفتيات:

كيف يخرج الفرح من الآهات؟
كيف تأتي الحياة من الممات؟
قطرات الدموع تملأ الربوع
عشقاً وحباً للحياة.

هذا هو مـعلم الجـزيرة يعلم الأطفال ما هو مكتوب على حجر إيكاروس:

«... إن الملك مـهـتم بجـزيرة إيكاروس، لأن أسـلافه قد أعلنوا الجزيرة مقدسة، وقرروا نقل معبد آلهة الخلاص إليها...»

وكـذلك في الحـوار الذي كـان يدور بين سكان الجزيرة وبين قائد أو جنود الاحـتلال. ولعل الدلالة الكامنة وراء الفصحى في الأناشيد أو الحوار إظهار عمق غربة المحتل عن الوطن، وحرص أهل الوطن في الوقت ذاته على تناقل الحكمـة أباً عن جد بشكلها الحي المتوارث.

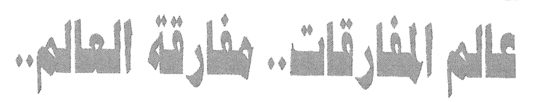
****

التجربة فيها الكثير من الغنى، وإن لم تخل من لون المباشـرة في الخطاب، خـاصـة في اللوحـة الأخيرة، ولكنها موظفة لدرجة كبيرة، مما يجعلنا نردد مثلما ينشد السكان في ختام اللوحة الأخيرة:

«إيكاروس كـانت، إيكاروس ستبقى.
إيكاروس المستقبل والذكرى،
تمر الرياح والعواصف،
وتبقى إيكاروس مهد الطفولة والرجولة والأنوثة».

(*) وليد الرجيب، إيكاروس، مسرحية وقصص، ط 1، 1997، طبع بدعم من المجلس الوطني للفنون والآداب بالكويت.

قراءات في الإبداع الكويتي المعاصر «٥»



دراسة نقدية لمجموعة:

بقلم: محمد بسام سرميني
قاص وناقد سوري مقيم في الكويت

«عتمة الضوء» للكاتبة: إستبرق أحمد

«عتمة الضوء» عنوان استفزازي وغير عادي لمجموعة غير عادية، تشكل الخطوة الأولى للقاصة الكويتية الشابة: إستبرق أحمد.

وهل للضوء عتمة فعلاً؟ أم أن هناك من يحاول أن يطفئ ذلك الضياء، ويغتال كل الإشراقات فيه، ليتحول إلى عتمة وظلام؟!

إن هذا العنوان يضعنا وجهاً إلى وجه أمام عالم المفارقات القاسية، عالم التشيؤ، وتصحر العلاقات الإنسانية، العالم المتخم بالاستلاب والغرائبية، إلى الحد الذي تصير معه «مفارقة العالم» طموحاً مشروعاً!!

ولكن هذه المفارقة ما هي إلا شكل من أشكال إعلان التمرد والعصيان، التمرد على تلك المنظومة اللاإنسانية الفاسدة، بغية التصدي لها، وتعريتها وفضح ما فيها من خراب وتخريب.

من هنا نستطيع أن نفك رموز ذلك الإهداء، الذي يتشبث بكل مفاصل النقاء والطهر في حياة الكاتبة:

«إلى تعويذة الدفء

أبي، أمي.

وطلاسمهما النقية:

أسيل، عبد الله، إشراق».

كما نتمكن من معرفة تلك العبارة، والتي جاءت في مستهل الكتاب، لتحمل كماً هائلاً من التهكم والمفارقة الساخرة:

«عيناك مفتوحتان على الضوء، لكنك لا ترى».

العراف تريزياس لأوديب.

الغرائبية.. والارتطام:

يشكل هذا الحامل الفكري/ النفساني نقطة ارتكاز مهمة في قصص الكاتبة إستبرق، والتي تجيء على شكل فلاشات مبهرة ومباغتة، فتصدمنا بأحداثها، وتسحب البساط من تحت أقدامنا.

إن قصة «أجسام غريبة» تدين بشدة تلك القطيعة التي يقيمها الإنسان مع من هم أقرب الناس إلى قلبه وروحه. ويلتقط الباب الموارب ذلك الحوار بين أجسام غريبة عن إنسانيتها حقا:

-ألا يكف عن المجيء بالأعياد؟!

-لا أعرف سبباً لعناده.

-أنت أخوه، وذاك والده!!

-نعم، ولكنه يظل ابن تلك المرأة.. الساقطة.

-وهل الفقر سقوط؟!

-سيان. غريبة وفقيرة احتالت على أبي.

إن الفقر هو معيار السقوط إذن، والمعادل الموضوعي له، في زمن لا يعترف إلا بالمادة الطاغية، والأغنياء المتورمين، من هنا جاء عنوان القصة: أجسام غريبة موظفاً، مؤدياً دوراً دلالياً ومعرفياً في الوقت نفسه، ثم تأتي خاتمة القصة صفعة قاسية، مؤكدة عمق الشرخ في العلاقات الإنسانية:

«إننا لن نراه مرة أخرى، فقد اتفقنا على أن يبلغه والدي ذلك؛ فهو لن يقبل هنا أبداً» ص (9).

وفي قصة «أطياف نزقة» لا تبتعد الأحداث عن عالم الغرائبية، والارتطام، بل يتعدى ذلك إلى الانكسار في الروح والقلب، على الرغم من كل الطاقات اللغوية والشاعرية الحالمة التي فجرتها في مستهل القصة:

«منذ قدوم «باسم» الأول أحببته، نموذجاً لافتاً للوسامة، للألفة وطلاقة اللسان، يسرّب طيفه.. يأتي يؤوب مراراً في أفكاري، يحمل تراتيل إعجاب غامضة، يستنهض قامة الشوق، يؤرّق الوله والحيرة إزاء لهفته، وابتسامات الإطراء عند لقائي» ص (11).

وواضح أن الموظفة الشابة باتت متيمة بزميلها في العمل: باسم، ونافرة في الوقت نفسه من زميلها فؤاد العابس المقطب، والذي لا يضحك ولا يفرح إلا إذا حضر باسم، ولكن لا بأس فالقلب العاشق يكفيه

حـبـيب واحـد، يؤنسـه ويمـلأ دنيـاه بشـهد الأحلام.

ولكن المفـاجـأة التي تقلب الطاولة في وجه الحبيبة السـاذجة، هو شـريط فيـديو لحفلة خـاصـة تعرضـه إحدى الصـديقـات الشـقـيـات وسـط حـفلة تقيـمـهـا لزميـلاتهـا. تروي الصـبيـة المسكينة، وهي تتابع الشريط:

«فـجـأة وثب وجـه مـألوف تبـينتـه سـريعاً، شـهقت، كان باسم يتمـايل بغنج، مـسـتنسـخاً زينتي ومـلابسي، وربما عطري.. يراقـصـه فـؤاد»! ص (12) ترى مـاذا تبقى من ذلك الحـبيب المشوه والممسوخ؟ وماذا بقي من ذلك الحب المطعـون والمشـروخ في كل الاتجاهات؟!

وتبلغ الغرائيبية ذروتها الناسـفة في قـصـة «ارتطام»؛ حـيث تبـرع القـاصـة إسـتـبـرق في الحديث عن هـمـوم الآخـرين، والذين قـد يكونون شبـه نكرات في مـجـتمع تحكمه لغة الأرقام والحسابات!!

إن الارتطام هنا لشـاب عربي وافد يعـمل أجـيـراً في مطعم، ولخـادمـة آسـيـوية بائسـة. يعـتـرف الوافد بكل الأسى والألم:

«ينتـهي عـملي في منتصف الليل، أعـود إلى غـرفـتي المكتظة بـأمنيـات الحنين إلى الوطن، ذلك الذي أضـحى غـريب الملامح، كلمـا جـزت مناجل النسـيان وجـهي من ذكريات الرفـاق، يا الله أعـود من غـربة إلى غـربة» ص (15).

ولعل ملامح الخـادمة الآسيوية هو الأسـوأ في ذلك المشـهـد الاغـتـرابي، بوجـهها العظمي، ويديها النحيفتين، وصـدرهـا المسطح، وعظام قـدمـيـهـا النـافـرة.. ترى أي ارتطام سـوف يسـتوعب ذلك الكم الهائل من البؤس والشـقـاء، المجسـد في هذه المخلوقـة الآسيوية:

«ألحظهـا، تضـع يـديهـا على مصـراعي نافذة مسكنهم في دورهم الخامس، يرتفع جسـدها، تحشره في حيز فضـاء النافذة، تقف، تعبئ رئتيها بالهواء، تقفز، وتملأ الرصـيف بدوي الارتطام»!! ص (15).

وفي هذا الإطار تـأتي قـصـة «الصـدى الأعـزل» لتـحـكي مـأسـاة وانفصـام شـخـصـيـة ذلك الوافـد، العامل في جواخير الأغنام.

«حين وصلنا أخـيـراً إلى مـبنى مهترئ كالح اللون، طلب مني سيدي أن أحـمـل مـتـاعي، لأدلف إلى مـوطن الرائحـة العطنة.. النهـارات والليـالي ثغـاء وأفق يحـاصـرني صـداه بمسـافات الخـلاء.. يأتيني سيدي كل أسـبـوعين يطمـئن على «الحـلال» ثم ينصرف!! ص (18).

إن تصـدي الكاتبة لهـمـوم الطرف الآخر من المجتمع «الحلقة الأضـعف»، إن جاز التـعـبير، يدل على سـعـة أفق الكاتبـة، وعـمـق فكرها الإنسـاني واتسـاعه، والذي يتخطى كل التخوم والاعتبارات الجغرافية، وهذا كله هو ما أعطى للمجموعة القصصية الثراء والغنى على الرغم من حـجـمـهـا الصـغـير، والذي لم يتـجـاوز الستين صـفـحة.

الكابوسية.. وامتداد الرموز:

كحال الكثير من الكتاب والكاتبات/ الشباب، تتسرب بصمات الوجودية والكابوسية واضحة في قصص إستبرق أحمد، مثلها في ذلك مثل: مي الشراد، وجميلة سيد علي، وميس العثمان، وهبة بوخمسين وغيرهن.. وبنسب متفاوتة بين كاتبة وأخرى، إلى الحد الذي يصح فيه الزعم بشيوع شبه تيار/ أدبي وجودي، يتبنى مقولة فلسفية أزلية:

«الفرد/ وحيداً / في مواجهة العالم»!!

من خلال هذا المنظور النقدي، نستطيع أن نقارب التجريب القصصي، الذي تحاوله إستبرق في العديد من قصصها، وهذا التجريب يغالي، في كثير من المواضيع، بضبابيته ورمزيته، إلى الحد الذي يستعصي معه الاستيعاب والمتابعة.

إن قصة «سير ذاتية للشراهة» والقائمة على التقطيع الفني، الثلاثي الأبعاد: أ/ ك/ ل، هي متوالية تتقاطع فيها خطوط من أفعال، وشخصيات، وأحداث تشي بفعل قصصي، لكنها لا تبلغه:

«وجهان وجراب الفحيح المحلول، والدهاء المندلق في هسيس الهمس، الفاضح الواضح بينهما، ذاك يرهف السمع، يحصي حقول القتلى العصاة من مرؤوسيه، مصلوبين في سماء حنقه، أهدافاً لمقلاع سخطه، مسجين على مائدة غضبه» (17).

أما قصة «تجليات في زمن العتمة»، فلعل عنوانها يشي بما فيها من رموز ضبابية، يصعب فهمها، وفك رموزها، وفي هذه الحال لا بد من التقاط خيط من هنا وخيط من هناك، لاستبيان ماهية الحدث القصصي، ونقطة الارتكاز والتنوير في العمل الفني.

إن قصة تجليات تنقسم إلى: جلوة أولى، وجلوة ثانية، وهي قصة حالة، وليست قصة حدث؛ حيث تتناول قضية الأخ التوأم، والمفترض أن يكون الأقرب إلى فكر أخيه، ونمط سلوكه وحياته، ولكن العكس هو الذي يحصل هنا، فثمة مفارقات كثيرة وخطيرة تبعد الأخوين التوأم عن بعضهما، وتعمق تلك الهوة بينهما:

«سألته حانقاً:

- لماذا تفعل ذلك بي؟

نظر إليّ مبتسماً، وقال:

- ما شأني إذا كنت توأمي البليد؟!

وقبل أن أرد جاء صوتها قاطعاً:

- كفّ عن ذلك، أخوك ليس بليداً، هيا أغلق التلفاز، الغداء جاهز» ص (26).

وتتأزم القصة، وتبلغ مداها الأقسى والأقصى، حين يطالعنا ذلك الخبر في «صفحة الحوادث».

«عثر في منطقة.. على صبيين في سن الثامنة محشورين في منهول، حيث سمعت استغاثات لأحدهما، وتم إنقاذه بعد نقله إلى المستشفى، بينما توفي توأمه الآخر مختنقاً».

ولكن الخاتمة المباغتة والمفاجئة للقصة، تأتي مع الجلوة الثانية، في محاولة ذكية، ولعبة فنية موفقة،

لإغلاق دائرة الفعل القصصي، ورد النهايات إلى البدايات، في إيحاء من الكاتبة إلى استمرارية تلك اللعبة المشؤومة/لعبة التوائم:

«صفحة المجتمع:

رزق بحمد الله السيد.. وحرمه المصون.. بباكورة زواجهما بتوأمين أسمياهما.. و.. جعلهما الله من الأبناء الصالحين، مبروك» ص (31).

وفي قصة «حدس» تستمر هيمنة الأجواء الكابوسية، ولغتها الملفعة بالضبابية، وسيطرة نمط القصة/الحالة، واضمحلال الحدث القصصي:

«قالها للمرة الألف عند تلعثمي بتربيت يده على ركبته، بإيماءته المتوعدة، لتغمرني أرتال النمل، ويناكفني ضباب يتكثف في حنجرتي، يفسح المجال لقرمزية الخجل» ص (33).

أما قصة «رائحة الامتدادا لغامض»، فإننا نستطيع أن نخمن أن القاصة قد صبت فيها كل ثقلها الفني والإبداعي، ونتاج رؤيتها الفلسفية المتنورة، بحيث جاءت القصة الأميز في المجموعة، وهذا الإنتاج الفني والجمالي، هو ما يجب أن تراهن عليه في قابل الأيام.

تتداخل في هذه القصة خطوط الخاطرة، وأجواء الشاعرية ولغتها، بالإضافة إلى تقاطع رموز ورؤى فلسفية.. وهذا كله يجعل منها قصة بـ «الخلطة السرية»:

«مسجون أنت ولو بعد عام..

أصواتهم الصفراء تطرق جسدي الرمادي.. يتضبب الهواء بتردد أنفاسي: أنا خرقة شقاء، مزقوني برماح حقدكم!! ينهض صوتي المتلاشي في عمقي:

- متمرغ أنا بالنجاسة، بالعفن، منذ الخطيئة الأولى ولم أزل، ويجيء الصوت الآخر، صوت القمع والاستلاب بمتوالية من الزجر والإحباط التي تخرب الإنسان من الداخل:

- مأفون أنت ولو بعد ألف عام.

- مثقوب الكرامة ولو بعد ألف عام.

- مكفن بالهوان ولو بعد ألف عام.

- مأسور بالحزن ولو بعد ألف عام.

وهنا يأتي التساؤل المرير على شكل حكمة:

كيف يكون الرجل رجلاً، والجوع ثوبه والعوز مئزره؟!

ولهذا يغدو من الطبيعي أن يشرب الإنسان حقده ومهانته، ويحس بتعكرهما في حلقه:

سافرت، رافقتني صباحات الارتياب، ومساءات الحيرة، والوجوه من حولي باتت تحمل الأسئلة ذاتها» ص (36-40).

وخلاصة القول: إن إستبرق أحمد قاصة شابة وواعدة، لديها طموح مشروع في ارتياد حقول القصة والإبداع، والبحث عن بصمة مميزة لها في عالم الكتابة والأدب.

«الخيال الرومانسي»

عند موري باورا

بقلم: فاضل خلف
(الكويت)

كان كبار الشعراء في الحركة الرومانسية الانكليزية في أواخر القرن الثامن عشر يشكلون مجموعة متجانسة إلى حد كبير، وهم يتفقون في نظرتهم إلى الشعر، وفي مفهومهم عن الخيال، ونظرتهم إلى الطبيعة والعقل، كما كانوا يتفقون في الأسلوب الشعري، وفي استعمال الصور والرموز، والأساطير بشكل يختلف تمام الإختلاف عن كل ما نعرفه عن القرن الثامن عشر مما جعل معاصريهم يشعرون بغموضهم وصعوبة فهمهم.

ولا يكاد التطابق في مفاهيم الشعراء الرومانسيين الانكليز يحتاج إلى إثبات فالشاعر «ويليام بليك» يعتبر الطبيعية كلها رديفة للخيال نفسه ويرى أن الهدف الأعلى هو أن نرى العالم في حبة رمل والسماء في زهرة برية، ويطالبنا بأن نمسك

اللانهاية في راحة يدنا، والأبدية في نطاق الساعة.. وهذا يعني أن الخيال ليس هو القدرة على التصور البصري فقط.. تلك القدرة الواقعة في مكان ما بين الإحساس والعقل حسبما اعتقد كل من «أرسطو» و«أديسون»، ولا هو القوة المبتكرة التي نجدها عند الشاعر، والتي فهمها «هيوم» وكثيرون غيره من منظري القرن الثامن عشر على أنها مزيج من الإحساس الأصيل في النفس وقوة الربط بين الأشياء، وملكة الفهم والتصور.. بل هو قوة خلاقة ينفذ العقل عن طريقها إلى كبد الحقيقة، ويقرأ الطبيعة باعتبارها رمزا لشئ خلفها أو فيها لايدرك في العادة.

وهكذا صار الخيال أساساً لرفض «بليك» للتصور الميكانيكي للعالم اساساً لنظرية مثالية في المعرفة تقول:

إن ضوء الشمس عندما تنشره يعتمد على العضو الذي يلحظه وأساساً لنظرية خيالية تحاول بطبيعة الحال أن تبرر الفن بشكل عام، وما يمارسه الفنان بشكل خاص.

ويبرر هذه المفهوم الخاص بالخيال ضرورة الأسطورة وضرورة الاستعارة والرمز باعتبارهما واسطة التعبير عنها تبريراً كافياً. ولا يختلف مفهوم الخيال عند واحد من منظري أواخر القرن العشرين وهو «السير موريس باورا» الذي أقدم كتابه «الخيال الرمانسي» اليوم، بل تطور وتميز بسمات جديدة لم تكن معروفة لدى شعراء القرن الثامن عشر.. فمن هو السير موريس باورا؟

مؤلف كتاب الخيال الرومانسي هو السير موريس باورا أستاذ الشعر في جامعة اكسفورد - المعروف بأبحاثه ودراساته المتعمقة في كل من الأدبين اليوناني واللاتيني، والذي تصطبغ جميع أبحاثه ودراساته بالصبغة العلمية لكثرة لجوئه إلى التطبيقات والتحليلات الموضوعية.

قرأ في معنى الرومانسية لمؤرخ الأفكار، واطلع على الفترات والحركات في التاريخ الأدبي في الكتاب السنوي للمعهد الانكليزي، ودرس كتاب تاريخ مفهوم الرومانسية في ألمانيا لكل من «ريتشارد اولمان» و«هيلين غوتهارد»، ويعتبر كتابه «الخيال الرومانسي» إجابة لسؤال واحد هو: ما هو مفهوم الخيال عند الرومانسيين الذي أخلت به كتابات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؟

عرض الكتاب:

أهم الموضوعات التي تعرض لها هذا الكتاب هي: شعر الرومانسيين، وموضوع عن الخيال المبدع، وثان عن عوالم التهويم، وثالث عن معنى القصيدة الشعرية ورابع عن قراءة في كتاب «الطوفان الجارف» للشاعر المعاصر «و.هـ. أودن»، وخامس عن قصيدة «الملاح العتيق» للشاعر القديم «كولريدج» وسادس عن الخرافة في الشعر. ويبدأ السير موريس باورا كتابه قائلا: «إذا أردنا أن نلتمس خصيصة واحدة تميز بها الشعراء الرومانسيين الانكليز عن شعراء القرن الثامن عشر وجدناها في

اهتمامهم الشديد بالخيال وبمفهومهم الخاص عن تلك الملكة». فشعراء القرن الثامن عشر ونقاده مثل «بوب» والدكتور «جونسون» و«درايدن» قبلهما لم يكونوا يلقون بالاً إليه أو يلتفتون في حماس إلى الدور الذي يلعبه في الشعر، وإنما كانوا يتحدثون عنه في تحفظ، وعلى شريطة أن يخضع دائما لما أسموه الحكم «بمعنى العقل أو المنطق» وهم يعجبون باللجوء إلى الصور الفنية في الشعر، ولكن هذه أيضا لم تكن أكثر من الانطباعات البصرية أو الاستعارات. وهم يميلون إلى معالجة التجارب الإنسانية العامة التي يشترك فيها الجميع. ولا يحتفلون بالأهواء الشخصية، أو النزوات الفردية التي يشتط الخيال في البعد بها عن الواقع، فالجانب المألوف من الحياة، وصدق تصويره يحتلان المكان الأول في شعرهم.

وعن الرومانسيين وشعرهم في القسم الذي بعنوان شعر الرومانسيين:

يجب أولاً أن أذكر المتلقى الكريم بأن مفهوم الخيال عند الشاعر القديم «ورد زورث» لا يختلف عن مفهومه من منظور النظرية الخيالية رغم أن «ورد زورث» يعتمد اعتماداً كبيراً على نظريات القرن الثامن عشر، ويقدم بعض التنازلات للمذهب الطبيعي بيد أن الخيال عند «ورد زورث» خلاق يساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة، ولذا فهو المبرر الأساسي للفن، وهو يرى أن الشاعر روح حية تنفذ إلى حياة الأشياء.. ومن ثم فإن الخيال وسيلة لمعرفة تحول الأشياء.. يقول السير باورا: أما الرومانسيون فكانوا كلفين بالغريب والغامض من تجارب البشر.. كانت الرحلات التي تضرب في أشد البقاع غرابة وغموضا تستهوى أفئدتهم، وقلوبهم، وتلهب أخيلتهم حتى انعكس ذلك في حياتهم وشعرهم بصورة لم يسبق لها مثيل في الشعر الانكليزي.

وعن الخيال المبدع يقول السير موريس باورا: إن النفس البشرية لتعيش ألف حياة في لحظة واحدة من الانفعال.. ومهما بلغ المنطق من حدة فلن يستطيع تفسير ما يحدث داخل صدر الإنسان.

وبخصوص عوالم التهويم يعلن قائلاً: إن عوالم التهويم تشبه الأحلام، وهذه المنطقة الغنية من مناطق الشعور قد تعرضت لرحلات رائدة بعيدة المدى من جانب «كولريدج» وغيره من الشعراء الرومانسيين لأن تكسر حدود الزمانية والمكانية، وبروز التكوينات الطريفة المستغربة، وتحررها من قيود التفكير التقليدي.. كل ذلك يجعل المرء يعيش في دنيا مختلفة تماماً عن دنياه، ويتذوق أنماطاً من الخيال لا توجد في حياته اليومية، ويجرب أحاسيس لا عهد له بها من قبل فيثرى ثراء من لون جديد.

ونحن نرى أن «ويليام بليك» قد سبق الرومانسيين جميعاً إلى ارتياد العالم، فبدأ باللجوء إلى الرمز، والتجريد، وإبداع عوالم غريبة غير مختلطة الدلالات.

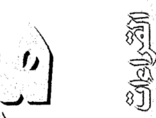
فهو يصور قوى الشر المتربصة بالإنسان دونما تحديد لكنهها أو وقوف على تفصيلاتها الزمانية، والمكانية، وإنما يبدع رمزاً خاصاً قد يوجد في الحياة وقد لا يوجد.. ويجسد فيه تصويره الخاص لهذا الشر الذي يحس به في الإنسان، وفي خارجه وأغرب الغرائب أنه جعل معاصريه من الانكليز يذهبون إلى حديقة الحيوان يبحثون عن «النمر» الذي وصفه «بليك» قائلا:

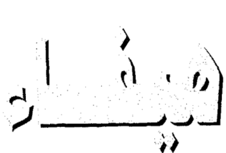
أيها النمر... أيها النمر
يا من تبرق عيناه في غابات الليل
أي أيد أو عيون خالدات
استطاعت أن تبني هيكلك الرهيب؟
وفي أية أغوار سحيقة أو سماوات
اضطرمت نيران عينيك؟؟

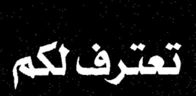
-القصيدة مشهورة، والغموض الذي يميزها هو ما وجدت من أجله.. فإن جمع تلك الصور هذا الجمع الغريب، هو الذي يثير في النفس أحاسيس جديدة ما كانت تتأثر لو اتبع الشاعر المنطق أو لجأ إلى التحليل العقلي التقليدي- وهذا هو أروع مفهوم للخيال الرومانسي.. وفي أكثر الأحيان قد يلجأ «بليك» إلى رسم صورة منطقية معقولة، ولكنها حتى في عقلانيتها لا تقف عند دلالتها الظاهرة وإنما تتجاوزها لترمز إلى تجارب عديدة منوعة، مكتسبة بهذا بناء رمزياً يوحى ولا يقف عند حدود الصور الحسية فلنقرأ مثلا أبياته عن الوردة التي يقول فيها:

أيتها الوردة- أنك عليلة
فالدودة الخفية التي تحوم في الليل
حين تعوي العاصفة
قد عثرت على مهدك الذي صاغه الفرح الأحمر
وإذا بغرامها الأسود الدفين
يدمر فيك الحياة..

وعن معنى القصيدة الشعرية يقول السيرباورا: «إذا سألتنا عن معنى القصيدة فسوف نقول إنها تعني ما تعنيه، وهذا جلي وساطع في أبيات قصيدة «الوردة» التي ترسم صورة وردة هاجمتها دودة في ليلة عاصفة و«بليك» يشرح هذا تماماً في قصيدته، ولكنها نحت منحى أخواتها من الرمزيات لتجعلنا نستشف فيها ما هو أغرب أو ما هو محسوس لأجل جوارحنا أو ما هو مفهوم وتتقبله عقولنا فمثلاً يمكننا أن نقول إنها تشير إلى الغرام الذي يدمره عشق الذات، أو الحياة الروحية التي يلوثها ثقل المادة، أو البراءة التي تدمرها التجربة.. كم معنى ومعنى فالقصيدة قادرة على احتمال كل هذه المعاني، ومن حقنا أن نستشف فيها كل هذه الدلالات، ولكن المعنى الأخير للقصيدة يظل دائماً داخل القصيدة نفسها، ويظل يتذبذب في اختلاف شديد من ذهن قارئ إلى ذهن سواه. فإن ارتفاع الرمز فوق مستوى الواقع هنا يفسح الطريق للإيحاء التجريدي الذي يكاد يكون مطلقا.. والحقيقة في النهاية أن قارئ هذا الكتاب يستطيع أن يخرج منه بما أقوله من حيث إن الرمزية لا يمكنها أن تعيش بظل عن الخيال الرومانسي والأخير لا يمكنه أن يعيش بظل عن الرمزية... والكتاب جيد لمن يهمهم الإطلاع أو البحث أو الدرس في الحقل الرومانسي من حقول الآداب.







بقلم: عبد اللطيف الأرناؤوط (سورية)

خولة القزويني تصنع قطعة أدبية غنية بالتحليل النفسي

بعد صدور اثنتي عشرة مجموعة قصصية للأديبة الكويتية القاصة «خولة القزويني» جاءت روايتها الأخيرة وعنوانها: «هيفاء تعترف لكم» تعبيراً عن نضجها الفني خلال مسيرتها الأدبية الطويلة. وإن كانت تؤثر حتى آخر تجربة لها أن تعتمد على موهبتها الثقافية في التأليف أكثر مما تهتم بالتخطيط السابق لأعمالها ولتحسين تقنياتها الفنية، وهذه العفوية في الكتابة لديها منحت نصها الروائي حرارة التعبير والصدق في رسم معاناة المرأة في المجتمع الخليجي، ودعمت المسيرة الإبداعية للمرأة.

ومع أن النقاد اليوم يعترضون على مفهوم الأدب النسوي لأن مشكلة المرأة في المجتمع العربي هي حصيلة اضطهاد طبقي استهدف جنسي الرجال والنساء، ولم يكن ثمرة اضطهاد للنساء فقط، ومن هنا فإن النقاد يرفضون هذه التسمية. لكن في الواقع.. وحسب اعتقادي.. يمكن أن نفرق بين الأدب النسوي والأدب الذكوري بخصائص منها

قدرة المرأة الكاتبة على رسم عالمها الخاص، وتميزها بحكم قلة خبرة الأديب الكاتب في خصوصيتها الأنثوية، فإن الرجل الشرقي أغلق عينيه ولم يفتحهما على عالمها الداخلي، وآثر أن يحملها مسؤولية الحال الذي تردت فيه، وإن تصام الأدب النسوي عن سماع صوت الرجل، أدى إلى هذا الفرق بين الجنسين. مع أن الأدباء الذين دافعوا عن حقوق المرأة ناصروها بحماسة، إلا أنهم تهاونوا في النفاذ إلى عالمها الإنساني الذي تحركه مشاعر الأمومة ورسالتها في الرعاية والتنشئة.

***

تشكل رواية «هيفاء تعترف لكم» قطعة أدبية غنية في التحليل العميق لنفسية المرأة ومعاناتها في مجتمع تعززت فيه سيادة الرجل بحكم الثراء الذي جلبه النفط، والتشتت الخلقي الذي فرضته الأحداث الكبرى، إذ بدا الرجل في قيادة المسيرة الاجتماعية أكثر تحرراً من قيمه الموروثة، وأشد انجرافاً نحو السقوط، بينما ظلت المرأة الخليجية تعيش في ظلاله دون أن يكون لها مشاركة في الحياة الاجتماعية، بل تم تهميشها إلى حد الاستلاب، إضافة إلى ذلك أثر العادات والتقاليد القاسية التي فرضت على الزوجة لسيطرة الحماة في المجتمع التقليدي خلال حرب خفية بينها وبين الكنة» تنتهي بأن تتشرب الزوجة المعاصرة مبادئ الحكم القهري في المنزل من الحماوات المسنات، فيطبقن مع كناتهن في المستقبل القسوة والسلطة ذاتها، وتعول الكاتبة «خولة» على وعي المرأة المعاصرة في الثورة على هذا الواقع، وتحطيم بنية العلاقات التقليدية، لكن لا الثورة على ما يهدف إليه الحفاظ على سلامة المجتمع وتوجيه الأسرة للبناء الصحيح الذي يقوم على شراكة إنسانية بين الرجل والمرأة لبناء عائلة على أسس من التعاون والتوازن والمشاركة في اتخاذ القرار.

تعبر اعترافات «هيفاء» بطلة الرواية بوضوح عن غضب الجيل اليوم من سيادة الرجل والحماة في حكم الأسرة، وترفض تهميش المرأة أسرياً واجتماعياً، كما تدين أخلاق السوق التي سادت المجتمع الاستهلاكي، إذ أصبح المال سيد القيم، يسعى إليه بعض الرجال بأساليب غير شريفة، ويعاملون الزوجة والمرأة على أنها سلعة مقتناة.

مات والد «هيفاء» وهي في مرحلة الدراسة الثانوية، فما كان من أمها غير المتعلمة إلا السعي لزواجها من ابن خالتها الذي جمع ثروة بتجارة الأسلحة، ولا يتورع من عقد صفقات مشبوهة يرفضها الضمير والقانون، وتعيش «هيفاء» في بيته مسلوبة الإرادة، إذ تسيطر على شؤون البيت حماتها المستبدة، وتعاملها كخادمة في المنزل، فتضطر أن تتخلى عن متابعة دراستها، ويتبين لها أن أخاها «منصور» كان شريكاً لزوجها في هذه التجارة، وأنه مدين له بمبلغ كبير من المال تنازل عنه مقابل زواج أخته له بصفقة سرية.

ويتحرك ضمير زوجته «أبرار» التي تعرف أسراره وتحول دون وقوع هذا الزواج، لكن «هيفاء» تتوهم أنها تعارضه من الغيرة، ثم يتبين لها صدقها، وتكتشف أن زوجها وشريكه يتعاطيان الخمرة، ويترددان إلى أماكن اللهو المشبوهة، ويتورط أخوها بتجارته مع زوجها فتزداد ديونه ومتاعبه فيدمن على المخدرات، وتحاول «هيفاء» أن تنسى عالمها البائس في الحياة مع طفلها الأول، لكن الحماة تنكد عيشها، ولا يكون الفرج إلا بمرضها، واضطرار الزوجين لحملها إلى «لندن» لمداواتها، لكنها تموت بعد حين، ويتاح لهيفاء أن تسترد بعض حريتها، لكن الأحداث تتوالى فيجتاح العراق الكويت، وتؤول تجارة السلاح إلى البوار، ويفلس الزوج ويتم تصفيته بظروف غامضة، وتتماسك «هيفاء» أمام المحنة، فتستأنف دراستها وتعمل «سكرتيرة» لدى صحفي بارز كان له أثر في إرشادها وتوجيهها في أثناء محنتها، وتطمح أن تستأنف حياتها الزوجية معه، لأنها أحبت فيه غيرته على القضايا الوطنية وذكاءه وصراحته، إضافة إلى أنه متزوج إلا أن زوجته كانت لها مطامح اجتماعية جديدة، هي طبقة بعض المثقفين الذين لا هم لهم إلا مصالحهم الشخصية، وبسبب هذه المطامح تحطمت حياة الصحفي الأسرية، وكرجل وصولي رشح نفسه للنيابة وعين وزيراً، ثم يتبين لهيفاء أنه يحب سكرتيرته «هند» ويتخلى عن زوجته الأولى «مروة» التي لا تقل عنه طموحاً، وقد تجاوزته باهتماماتها الاجتماعية، فكان لها شأن في الحياة الاجتماعية والسياسية العامة. وتشتت البيت وتحطمت الأسرة بسبب طموحها الشخصي المفرط.

ونلاحظ أن «هيفاء» تسأم معاشرة هذه الفئة من الانتهازيين، وتعود إلى جذورها وانتمائها للفقراء، وتحاول إصلاح حال أسرة أخيها الذي ماتت زوجته بعد أن كافحت لإنقاذ أسرتها، وسعت إلى إنشاء مصنع صغير للحلويات يدعم نفقات الأسرة مثلما تسعى إلى العمل لدى صديقتها في الدراسة التي أنشأت مصنعاً للملابس، وتحسن حالتها بعد أن شاركت شاباً آمنت به واطمأنت إلى أنه سيتزوجها، لكنه غدر بها بعد أن وهبته قلبها، وتنكر لها.

***

تدعو الكاتبة «خولة» خلال اعترافات البطلة إلى التخلي عن القيم المادية الوافدة التي أفسدت وجه المجتمع الخليجي، وترى أن تخلي الإنسان المسلم عن قيمه، وانبهاره بمعطيات الحضارة الغربية، كانا السبب في الانهيار الخلقي والاجتماعي، وهي ترفض بقسوة الموروث والتقاليد البالية، إذ رسمت أمها مصيرها المؤلم، كما ترفض تفكير الرجل الشرقي الذي تحلل من قيمه الإسلامية، وعبد المال بلا وازع خلقي..

تستخدم الكاتبة «خولة» أسلوب البوح، فالرواية تروى بلسان بطلتها «هيفاء» وتنفذ بعمق إلى عالم البطلة الداخلي، وتذكر أدق التفاصيل

المتعلقة بالحياة النسوية الخاصة كآلام الحمل الولادة، وتشبث المرأة برسالتها في الأمومة والعطاء.. وصبرها وجلدها أمام النائبات، وتحديها لقسوة الحياة، ويتميز نصها الروائي بأنه نص نسوي فيه من التفاصيل المتصلة بعالم المرأة ما قد يعجز الأديب الرجل عن تصويره، مع أن هذه النسوية في الرواية بدت مفرطة تتابعها الكاتبة بإصرار، دون أن تشذب بعض التفاصيل ضمن المتقضيات الفنية في الاختيار، إلا أنها جاءت مشفوعة بإبداع لغوي مؤثر وماتع يشد القارئ ويستهويه، إذ كان شكل الفضاء اللغوي للرواية عنصراً بارزاً من عناصر الإبداع فيها.

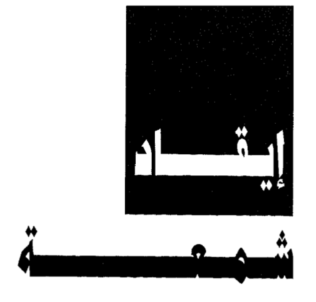
ومن سمات النسوية في الرواية حملة على الرجال، وعدم ثقتها بهم، فهم في نظرها غدارون لا تأمن المرأة جانبهم مهما أخلصت لهم، وتتخذ الكاتبة من إحدى شخصياتها «هند» مثالاً لخيانتهم، وهم سواء في التقلب شأن «سامي» الصحفي، والشاب الذي أحبته «هند» لكن حملتها على النساء لا تقل قسوة فهي تقول بلسان «سلوى»:

(يا لمكر النساء ودهائهن..!) خلال حديثها عن سكرتيرة «سامي» التي نصبت شباكها وأفلحت في الزواج منه.

كما تنفذ الكاتبة في تحليلها إلى أنه لا فرق بين الرجل والمرأة في السلوك والتعامل، وأن البيئة الاجتماعية هي التي تحدد العلاقة الإنسانية بين الجنسين، والوعي كفيل بأن يزيل الفروق والعثرات التي تفسد هذه العلاقة، لكنه وعي غني بالتجربة والمعاناة، ولا يأتي إلا متأخراً بعد أن يدفع الجنسان ثمرة تهورهما ثمناً غالياً «هيفاء» عانت كثيراً وكذلك «هند» وبالمقابل دفع أخو هيفاء حياته ثمناً لطموحه في الثروة، وكذلك زوجها المغامر. هؤلاء كلهم رجال ونساء ضحايا قيم اجتماعية دخيلة، وينتصر الشر في النهاية ممثلاً بالصحفي الوزير وزوجته الثانية «سلوى». وهذا أمر طبيعي في مجتمع يشجع على الانتهاز والفساد والوصولية، ويخضع لمنطق الربح والخسارة المادية، حيث الضياع الإنساني ورحيل القيم السامية.

وعلى الرغم من تماسك النص الروائي لدى الكاتبة «خولة القزويني»، فإني أعتقد من الملائم الإشارة إلى أنها ما زالت متمسكة بالصيغ التقليدية في كتابة الرواية، دون أن تجرب آفاقاً جديدة للعمل الروائي يحاول أن يتجاوز اليوم الحدود المعروفة المتداولة للفن الروائي إلى لون من الحداثة حتى نافست الشعر في اعتمادها على الرموز والأحلام والأساطير، في محاولة لكسر رتابة النص، وتمكين القارئ من المشاركة في التأليف وفك مغاليقه، فهل تتجه إليه الكاتبة في محاولاتها المقبلة؟





بقلم: فاطمة يوسف العلي

كانت الأمنية وكانت الرغبة وكان ما نود، أن يكون التجمع معقودا للاحتفال بالذكرى الخامسة لدخول المرأة الكويتية البرلمان وحيازتها حقوقها السياسية، ولكن ما يحز في نفوسنا أن نتجمع من أجل إيقاد شمعة الأمل بتحقق الأمنية وإحقاق الحق.

إن تجمعنا تحت خيمة كبيرة، بيضاء في رواقها، قوية في أطنابها، فسيحة في ردهاتها، هي خيمة الكويت الفسيحة التي ما قالت قط لناشد الفيء لا.. بل بسطت أكفها جميعا من أجل أن تكون أكف راحة لطالب راحة أو مستزيد من رواء أو باحث عن عيش كريم، ولكن هناك من قال لا، نعم قالوا لا للأم وللزوجة وللبنت وللأخت وحالوا دونها ودون نيلها حقوقها ودون أن يحسوا بوخز من ضمائرهم التي ترى الحق فتجنح بعيداً عنه.

إن رفض مجلس الأمة في بعض أعضائه للرغبة الأميرية السامية في منح المرأة حقها السياسي هو مثلب كبير وهو ثلم في سيف الديمقراطية

الذي ما فتئنا نرفعه في وجه كل من يعادينا أو ينتقص من سيادتنا ويرفعه قبلنا أيضا، أولئك الموقرون من رفضوا إكمال العقد الديمقراطي حتى أسقطوا درة ذلك العقد، وهي حق المرأة في المشاركة السياسية، ولسنا هنا للوم أحد ولسنا في سوق مظالم، ولكننا نكتب من أجل أن نشخص العلل التي قد توجع البعض منا أو توجعنا جميعا.

والحكمة تقول: ما ضاع حق وراءه مطالب.. فثمة دستور لابد من الاحتكام إليه احتكاماً عادلاً، وبالتالي على المرأة الكويتية سواء في تجمعاتها النسوية أو خارج ذلك الإطار الضيق أن تكون صوتاً مسموعاً وصورة ناطقة ومؤثرة في الأحداث لا مجرد هوامش على دفتر الحياة السياسية الكويتية أو محض ميدان للمباراة بين التيارات السياسية المتصارعة.

وعليها (المرأة الكويتية) أن تعي أن دورها يجب ألا يرسم لها من قبل من ينتقص من إنسانيتها، بل إن عليها أن ترسم بيديها هي وبريشتها هي دورها في بناء مجتمعها، وبتصعيد رغبتها في نيل حقها السياسي المنقوص والمتمثل في حرمانها حقها السياسي الذي هو حق للمجتمع كله، وحق للديمقراطية الكويتية، وإكمال لعقدها المنقوص قبل أن يكون حقاً للمرأة فقط، إنه حق المجتمع وحق الكويت بل حق للحياة الحرة التي نسعى في بلادنا لتوطيد أركانها.

إننا ندعو إلى عدم تشطير المجتمع بين شطر رجالي وشطر نسوي وإلى عدم تغليب شطر على آخر ولا نطالب بما هو ليس حقاً حياتياً بل نراه واجباً وطنياً لا نريد للمرأة التقصير فيه، وهي التي ما قصّرت يوماً منذ انبلج أول صبح على هذه الأرض التي عمرناها رجلا وامرأة حتى غدت على ما هي عليه، وحتى صارت الكويت التي نعرف ونحب ونفدي، لم تكن المرأة الكويتية عنصراً خاملاً قط ولا حرفاً مكسوراً ولا كماً زائداً، سواء في ماضي البلاد حينما كانت تصون داخل البلاد بعدما تشرع الأبوام شراعاتها قاصدة الرحيل إلى المجهول حاملة ضلوعها تئن وزنودا تبحث عن الرزق في دهاليز المجهول، ومطمئنة إلى أنها تركت على اليابسة امرأة لا تهاب الليل الداجي ولا النهار القادم بالجوع، وفي كنفها عيال يبحثون عن الأب فيجدونه في أمهم تسكب عليهم ما قد فقدوه من حنان الأب البحار، أو في ما أعقب ذلك من سنوات الرخاء والرفاه حينما أكملت البنات سير الأمهات، فكانت المرأة الكويتية حاضرة في كل عين وفي كل محفل.

سؤال الديالكتيك



و الهيمنة

فى أنسقة الكتابة النسوية

الدكتور نادر القنه
(المعهد العالي للفنون المسرحية/ دولة الكويت)

سؤال في الكتابة النسوية...
ما الكتابة النسوية هكذا ببساطة ومباشرة؟
بداية يجب أن نعترف صراحة أن الربع الأخير من القرن العشرين كرس فى أدبنا الإنساني مفهوم (الكتابة النسائية)... على الرغم من أنه كان هنالك على الدوام، وعلى مدار الأزمنة وتوالي العقود (نساء كاتبات). إلا أن هذه المقولة، وهذا التصنيف لم يتبلور في صياغته الأدبية والثقافية بشكل متميز، ويدخل حقل الدراسات التخصصية، ويصبح له سوق اقتصادي مربح، وتتلقفه الميديا، والبروباجندة، إلا مع النسوية الحديثة بكل تفاصيلها وهمومها السيولوجية. والتى جاءت متطورة انسجاماً مع تطور النقد الأدبي النسائي.

وهذا لا يعنى أن المصطلح ذاته قد فلت من عقال الخلافية، والجدلية

والنقاشية بين أهل الاختصاص. حيث تولد عن السؤال المركزي مجموعة اسئلة علمية أخرى تبحث فى الظاهرة ذاتها:

1- هل تنتمي جميع النصوص المكتوبة من قبل النساء إلى تصنيف (الكتابة النسائية) كون أن كتابها من جنس النساء؟

2- هل لزاماً وشرطاً على الكتابة النسائية أن تكون معنية فقط (بالقضايا النسائية) دون غيرها من القضايا الإنسانية والمجتمعية؟

3- من منظور تكنيكي بحت... هل يختلف الابداع فى الكتابة النسائية عنه فى الكتابة الذكورية؟

4- هل للابداع النسائي مفهوم مغاير فى الشكل والصياغة والتركيب؟

5- ومن زاوية جمالية، هل هناك ما هو مشترك فى الكتابة النسائية من حيث التيمات، والأساليب، والترميزات، والدلالات ومختلف الصناعات والتقنيات الأخرى؟

6- إلى أي مدى يمكن للكتابة النسائية أن تتجاوز حدود الأنثوية، وتتقاطع مع الكتابات الأخرى، وبخاصة على المستوى الأيديولوجي لتشكل مساحة إبداع إنساني يصبح فيه الفصل أمراً عسيراً تبعاً لمقتضيات البيولوجيا، وتبعاً لتعليمات السيكولوجيا؟

7- ضمن مقولة (الكتابة النسائية) هل يمكن للباحثين والدارسين، الحديث عن جماليات أنثوية، أو حتى جماليات نسوية مميزة؟

8- هل بوسع الباحثين فى الكتابة النسائية رسم صورة تقريبية للكارتوجرام Cartogram التى تقوم عليها أسس وفنون وأفكار الكتابة النسوية؟

9- من منظور سياسي أيضا، ألا يمكن أن تؤدي معاملة الكاتبات على نحو مستقل، بعيداً عن الهموم السسيولوجية، وبشكل منفصل عن الثقافة السائدة إلى خطر عزل الكتابة النسائية فى جيتو خاص، من جنس واحد، الأمر الذي قد ينشأ عنه حالة من التجاهل تجاهها، وبالتالي إضعاف أثرها وديناميكيتها؟

10- ومن منظور فلسفي، فان السؤال الأكثر أهمية في هذا الموضوع يتمحور حول الفكرة والجوهر والثبات، والتغير من منطلق: هل هناك صفة جوهرية ثابتة ما، بيولوجية أو ثقافية - تحدد كتابة النساء وشروطها، وتميزها، بصرف النظر عن اختلافاتهن، وانتماءاتهن السياسية، والاجتماعية، والمذهبية، والأثنية. الأمر الذي يجعل من مقولة النساء أو من مقولة الأنوثة جوهراً متعالياً على التاريخ والاجتماع، وهو ما يعكس القول إن الأنوثة ليست إنتاجاً بيولوجياً أو طبيعياً وليست مسلمة أو بداهة، بل نتاج ثقافي وتاريخي؟

11- هل بوسع الكتابة النسائية أيضا أن تنسج من داخل ذاتها أيضا، واستناداً إلى تراكماتها الابداعية والانتاجية معايير نقدية خاصة تتعلق بنوعية هذا الابداع وشروطه ومكوناته.

12- هل للأدب النسوي والكتابة النسائية مرجعياتها الخاصة فى الخطاب.

وما الذي يميز الخطاب الإبداعي الأدبي والفني... القيمة أم الأصالة، أم التصنيف البيولوجي؟

الكتابة النسوية.. وخاصية البيولوجيا

بعيداً عن شيوع خاصية البيولوجيا فى الكتابة النسائية، وعلى نحو مقارب من الظاهرة السسيولوجية يقرر طاهر عبد مسلم أن «أدب المرأة أو النسوية الأدبية الجديدة، ما انفكت تشغل المشهد الأدبي الابداعي المعاصر.

وما فتئ السجال فى الأولويات الابادعية لهذا النوع الابداعي يولد المزيد والمزيد من الاحالات الفكرية، فالمتابع لهذا المشهد يجد كما كثيفاً من تلك الاحالات إلى العامل السسيولوجي فى تتبع صيرورة المجتمعات وانبثاق (الانثوية) الابداعية الاجتماعية والسياسية. وانغمس عدد غير قليل من الباحثين فى إيجاد منظومة القيم التي ينطوي عليها الابداع الانثوي. وربما ا نسحب كثيراً أو قليلاً من هذا الأمر إلى المشهد الثقافي العربي عند شيوع مفهوم (البطركية) والمجتمع البطركي وانعكاسات ذلك على أدب المرأة العربي. لكن هذه الاشكالية المتعلقة بالأنثوية ليست قابلة للابتسار والتقهقر في مدار البحث السوسيولوجي المعاصر، لأن هناك الكثير من المعطيات الفكرية والثقافية والانثروبولوجية التى تغلغلت فى بنية الخطاب ولم يعد من الممكن الجزم بـ (اجتماعية) هذا الأدب الأنثوي. وبذلك ظلت الاحالات المنهجية تتقلب ما بين هذا التيار وذاك، حتى انتشر التحليل السيكولوجي لأدب المرأة واستقصاء (العقد) النفسانية التى تعصف بهذا الأدب. وتحليل الخطاب وشخصياته والبحث من بينها عن شخصية تشبه المرأة الكاتبة، وبذا تعكز عدد غير قليل من الكتاب على هذا المعطى.. ولذا صار من الصعب وضع الخطاب الذي تكتبه المرأة في بوتقة واحدة. والنظر إليه من زاوية واحدة، ولذا برزت اصوات تنادي بالتمييز والفرز ما بين الأدب الأنثوي وهو أدب يكرس الأنثى محوراً مهماً وأساسياً من محاور الكتابة وهو أدب قد يكتبه الرجل عندما تكون بطلة القصة أو الرواية امرأة ويتكلم هو بلسانها ويصف أفكارها وأحلامها وحياتها وأحاسيسها وقد تكتبه المرأة بنفس الطريقة من استعارة وجهة النظر وتمثل وجهة نظر الطرف الآخر. وفي واقع الأمر فان سجالاً قد يبدأ ولا ينتهي إذا ما تم الامعان في استبار اشكالية الخطاب وانتمائه الجذري أي المقترن بجنس الكاتب، ذكوريته أو انثويتها، ولذا صرنا أمام معطيات أخرى موازية لا يمكن أن نسقط عليها مثل هذا التقسيم وهذه المعطيات تتعلق بالقضايا والمشكلات التى يطرحها الخطاب المعاصر أياً كان جنس كاتبه فالمسألة تتعلق بالكيفية التى يتم فيها طرح بنى الخطاب وبالمناخ الاجتماعي والاطار الفكري الذي يتحرك في فضائه الخطاب(١).

النظام البطريركي

ومن منظور مماثل ، فيه بعض من الشمولية المقننة، افترض عدد من أنصار الكتابة النسوية أن مجرد وصف تجارب المرأة النمطية يعد بحد ذاته حراكاً ثقافياً تنموياً، بل فعلاً نسوياً تحررياً. واعتقدوا أن جوهر الكتابة النسوية، والجماليات النسوية، والسياسية النسوية تنهض بصورة أساسية على التجربة الأنثوية. في مقابل آراء لها وجهة نظر مغايرة. وهذا الأمر يعد صحيحاً من ناحية «إذ إن النظام البطريركي يحاول دوما اسكات المرأة وكبت تجاربها، مما جعل مجرد وضعها محط الأنظار استراتيجية هامة ضد البطريركية، إلا أنه ليس صحيحاً من ناحية أخرى، حيث يمكن اظهار تجارب المرأة بطرائق شتى منها ما يكرس دونيتها واضطهادها ومنها ما يفعل عكس ذلك. ذلك أن تجربة المرأة يمكن أن تخضع حتى من قبل النساء أنفسهن، لتفسيرات سياسية متنازعة ولطرائق تناول أدبية متباينة ومتفاوتة.

مما يجعل الايمان بأن تجربة الأنوثة هى حافز لتحليل نسوي دليل سذاجة وجهل سياسي ونظري وإبداعي. فالتجربة المشتركة لا تكفل بالضرورة قيام تصور نظري وحركي مشترك. والنسوية باعتبارها نظرية وحركة اجتماعية واعية لا يمكن أن تكون مجرد انعكاس أو نتاج لتجربة النساء. كما أن الكتابة النسوية التى تبقى عند مستوى التجربة هي فى خطر من أن تغرق فى/ أو أن ترتد إلى نزعة جوهرانية تحيل الأنوثة إلى جوهر ثقافي، إن لم يكن بيولوجياً» (2).

على خلاف طروحات طاهر عبد مسلم ورأيه التعميمي فى تحديد الأبعاد الموضوعية للمصطلح يتوقف ثائر ديب عند جوهر قضية الكتابة النسائية بشيء من التقنين، والاقتضاب والتحديد، ويرى أنه من الضرورة» أن نفرق بين ضروب الكتابة و(الفن) التى تنتجها النساء بما يحترم هذه الاعتراضات جميعاً ونفرق بين نسوية وأخرى، وبين كتابة نسوية وأخرى، وبين نقد نسوي وآخر. ومن أجل هذا التفريق فإننا ندعو بـ (الكتابة النسائية) أو (كتابة النساء) كل كتابة تكتبها امرأة سواء عنيت بقضية المرأة والأنوثة والنسوية أم لم تعن. وهذا يعني الكتابة الأنثوية التى تركز على التجارب النمطية للنساء وكذلك الكتابة النسوية يمكن أن تكون (كتابة نساء).

وهي كذلك فى أغلب الأحيان لأن غالبية من يكتبون كتابات أنثوية أو نسوية هم من النساء، لكن العكس ليس صحيحاً بالضرورة، أي أن كتابة النساء قد لا تكون أنثوية ولا نسوية. كما ندعو (كتابة انثوية) كل كتابة تركز على وصف وتناول التجارب النموذجية للمرأة، أو كل كتابة همشها وقمعها وأسكتها النظام الاجتماعي - اللغوي السائد مما يتعلق بتجربة الأنوثة.

ومعني هذا أن الكتابة الأنثوية قد تكون نسوية، وقد لا تكون. وذلك لأننا نميز (الكتابة النسوية) بأنها كل

كتابة تتخذ موقفاً واضحاً ضد البطريركية والتمييز الجنسي، لا على مستوى الوعي والمضامين وحسب، وإنما على مستوى تنوير الاشكال والأدوات الفنية أيضا، فهذه الاشكال والأدوات هى عدة الأدب والفن فى السبر والاستكشاف والارتقاء بالمضامين».(3).

ومن منظور أدبي وثيرمنولوجي مقارب يرى الناقد المغربي سعيد يقطين أن الكتابة النسائية هى بصورة أو بأخرى ممارسة ابداعية قاسمها المشترك هو البعد النسائي الذي يتجلى على نحو خاص من خلال الذات الكاتبة باعتبارها امرأة وليس من خلال المرأة بصفتها تيمة أو قضية أو صورة إبداعية (4) كما يرى البعض فى طروحاتهم التوصيفية على وفق ما أسلفنا حيث يرفض الشمولية، ويرفض التعويم فى هذه المسألة الاصطلاحية.

منطلقات التمييز فى الكتابة النسائية

وهذا التصنيف والاعتراف يقود سعيد يقطين مثل غيره من النقاد والباحثين والأدباء إلى التسليم المطلق بأن منطلقات التمييز فى الكتابة النسائية تقوم على أساس الجنس/ أي المحددات البيولوجية. ومن ضمنية المساق يرى أنه رغم كون مفهوم الأدب أو الفن الذكوري غير مستعمل تيرمنولوجياً، فان هناك ما يوحى به، وفى يقينه أن هذه الثنائية لا تختلف عن نظيرات لها شاعت فى حقب متفاوتة من تاريخنا الأدبي والثقافى الحديث والمعاصر. مثل: الأدب المشرقي والمغربي، وكذلك الثنائيات التي تعتمد اللغة أساساً للتمييز. وهي تنويعات قائمة على ثنائيات ضدية وصراعية يتم التلويح بها فى كل مرحلة وتأتي استجابة لتحولات المجتمع. وبالتالي فانه ينظر إليها أنها تنويعات لا عيب فيها غير أنها تتم من خارج الأدب ذاته، فالتسمية سابقة على التجلي النصي، ولا يكون اللجوء إلى النص إلا لتأكيد التسمية، من هنا فانها تسميات غير ملائمة، ولا دقيقة لأنها تفرض من خارج الأدب.

ويظل يقطين من الدائرة النقدية المحافظة على رأيها فيما يخص تجليات الكتابة النسائية المستندة إلى خصوصيتها البيولوجية. ويرى أن هذا التصنيف الجنسي/ أو البيولوجي « لا يمكنه إلا أن يفرض نفسه علينا إذا أردنا اعطاء هذا المفهوم بعده الأدبى والفني والنظر إليه بعيداً عن الدلالات والايحاءات المتعددة التى يحملها فى نطاق الاستعمالات الجارية، والتى تقدمها الصحافة والاعلام الأدبي بكثير من الحماسة والخواء. فعلى الصعيد النظري العام، ومن خلال الكتابات العربية والغربية في هذا المضمار لا يمكننا تبين خصائص محددة وملموسة، نجد عموميات لبعضها نصيب من الصحة، لكنها لا تصل إلى حد قبول التعميم والتجريد، ويستدعى البحث فى خصائص الكتابة النسائية الانطلاق من ا لنص ذاته بعيدا عن الاراء المشكلة حوله لأنها تعوق انصاتنا إليه والامساك بطرائق اشتغاله» (5).

ومن موقف نقدي معلن تتباين فيه استراتيجية يقطين الرؤيوية عن غيره من الباحثين والمشتغلين فى الدوائر النقدية، يرى أن الباحثين، والنقاد «ينظرون إلى الكتابة الأنثوية باعتبارها وسيلة تواصل وتفجير للكلمة، ويرون من خصائصها العفوية والمباشرة والبعد الحميمي ويشيرون إلى كونها تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة (6).

النص والأفكار المسبقة

ومن وجهة نظره الشخصية يرى أن البحث فى خصائص الكتابة النسائية يجب أن يبدأ من النص ذاته بعيداً عن هذه الأفكار المسبقة،

وبالنسبة إليه، انطلاقاً من اشتغاله بالسرديات ونظرية الأجناس لا يمكنه التفكير فى الرواية النسائية العربية إلا بوضعها فى إطار نظري كلي يمتد من الانجازات التى تحققت فى هذا النطاق، ويتشكل ضمن بنية نصية، كبرى لها ترابطها الوثيق بمجمل ما يعتمل فى المجتمع وما تطرأ عليه من تحولات مختلفة.

من هذا المنطلق يضع يقطين الفرضية التالية أساسا للبحث حتى يتأكد ما يثبت نجاحها أو عدم صلاحيتها، وهى: أنه يمكننا أن نسمي الرواية النسائية ذات الملامح المتميزة، والميثاق السردي الخاص بها، والتجسدات المختلفة بأنها ذات الملامح المتميزة، والميثاق السردي الخاص بها، والتجسيدات المختلفة بأنها (رواية الأطروحة النسائية)

ونضع من بين أهم أسسها الانطلاق من المرأة باعتبارها ذاتا وموضوعا للكتابة. أما الرواية التى لا يتحقق فيها هذا الأساس فيمكن التعاطي معها خارج رواية الأطروحة النسائية، وبذلك تغدو رواية الأطروحة النسائية نوعاً من الأنواع الروائية التى يمكننا الكشف عن خصوصيتها، وملامحها، وتشكلها، وتطورها وعلاقاتها المختلفة بباقي الأنواع الروائية العربية.

إلى حد ما تقترب الناقدة العراقية فريال غزول من آراء وطروحات سعيد يقطين، مع إيمانها بوجود شيء من الخصوصية الفنية والفكرية للذات الأنثوية في تعاطيها مع الكلمة الابداعية المكتوبة.

المرأة والأدب المتميز

فمن وجهة نظرها المعتدلة نسبياً أن المرأة العربية فى البدايات كانت لها بعض المساهمات الابداعية بطريقة رائدة، فبمجرد أن كانت تكتب المرأة شيئا، فهذا كان يعد أمراً ايجابياً فى حد ذاته. لكن الآن، ومنذ عقد التسعينات فى القرن العشرين «صارت المرأة تقدم أدباً متميزاً مكملاً لأدب الرجل لأن تجربتها مرتبطة بوضعها المهمش، وبكونها أقرب إلى البيت والأطفال من الرجل، فتمكنت من تقديم تجربتها الخاصة بها بشكل فني وابداعي يضاف إلى أدب الرجل، والاهتمام بأدب المرأة لا ينطلق فقط من كونه أدب امرأة، بل بكونه أدباً يضيف ويكمل ما يقوم به الرجل» (7).

الخصائص البنائية والموضوعاتية

وفى الاعتقاد النقدي الاعتدالي لفريال غزول فأن الخصائص البنائية والموضوعاتية التي تتميز بها الكتابة النسائية تنحصر في الجوانب التالية:

1ـ خصائص الكتابة النسائية العربية فيها نوع من التعميم، وكل تعميم هو تعسف.

2ـ كتابة المرأة عادة تجمع بين ما هو حميمي وخاص، وبين ما هو عام وسياسي، إذ ليس هناك فصل موجود بينهما.

3ـ حينما تكتب المرأة عن ذاتها فانها تكتب أيضا عن مجتمعها، وعن السياق الخارجي.

4ـ تقدم المرأة فى كتابتها نوعاً من الحميمية والتصور لما لا يعرفه الرجل:

أـ كما هو الحال فى رواية (مي التلمساني) والتي تحمل عنوان (دنيا زاد)، وهي غير مرتبطة بألف ليلة وليلة، بل هي نوع من السيرة الذاتية للكاتبة، فهي امرأة متزوجة وعندها طفل، وكانت حبلى، وكانت تعرف أن جنينها بنت، وأطلقت عليها اسم دنيا زاد، لكن البنت ولدت ميتة، فكتبت عن هذه التجربة التى لا يمكن أن تكتبها إلا المرأة.

ب ـ وهناك أيضا لطيفة الزيات التى كتبت عن الصراع السياسي فى مصر، وتحدثت عن الطبقية، وعن دور المرأة ، ورأت أنه لا يمكن أن تتحقق الثورة والعنصر النسائي مهمش.. إذ لابد أن يكون التوازن بين ما هو سياسي، وما هو جنساوي.

حـ ـ فى رواية أطياف لرضوى عاشور ثمة تمازج بين العناصر الذاتية، والعناصر السيكولوجية والسسيولوجية. فالمادة الخام للرواية هى رضوى عاشور نفسها.. وهى تقدم الذات في الرواية باعتبارها ذاتين، المرأة التي درست الأدب، والمرأة التي درست التاريخ، وهما وجهان لرضوى عاشور. لكن البعد السياسي أيضا موجود. وقضية فلسطين موجودة، وحاضرة بقوة. وحضور السيرة الذاتية بقوة لا يعني أن المسألة متعلقة بفقر التخييل. فالإنسان يكتب من تجربته، وإذا كان الإنسان يفتقد إلى التجربة فانه لا يستطيع الكتابة. وبالتالي من الطبيعي أن تكون هذه التجربة ذات طابع ذاتي.

5ـ الكتابة النسائية، كتابة اضافية لما هو كائن، فالمرأة أضافت أشياء متميزة، لأن تجربتها مختلفة، ولها خصوصيتها. وهناك كاتبات لهن خلفيات مختلفة مثل الخلفية الكردية، أو الامازيغية. وهذه خصوصيات تضيف إلى الأدب الشيء الكثير.

6ـ تعد مرحلة صعود الأدب النسائي، هى مرحلة صعود الكتابة عن الذات واليوم بدأ الرجال يكتبون السيرة الذاتية فهذا الراحل ادوارد سعيد كتب سيرته الذاتية خارج المكان، فهناك اهتمام بالذات والهوية فى هذه الفترة. وصعود الأدب النسائي في هذه الفترة (نهاية القرن العشرين) جعله يتخذ هذه الخصوصية أيضاً. ويجب أن ندرك جيدا أن الجانب الذاتي حاضر بشكل خاص وبقوة عند الناس الذين لم يتح لهم أن يساهموا فى العمل العام أو في السياسة.

الهوامش

1ـ طاهر عبد مسلم الانثوية من الخطاب الابداعي ... إلى اشكالية المصطلح جريدة البيان ، ملحق (بيان الثقافة) ع/133 الاحد 28/ يوليو 2002.

2ـ ثائر ديب، النسوية الكتابة النسوية، النقد النسوي ملحق جريدة البيان (بيان الثقافة) 40/92، الأحد 14/ أكتوبر 2001.

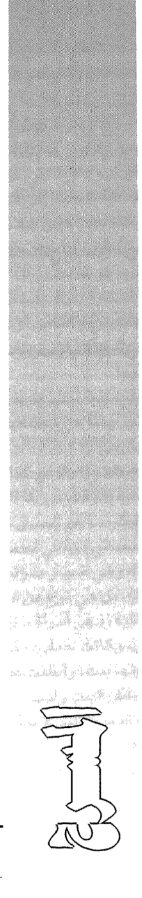
3ـ المرجع نفسه

4ـ سميحة خرسي الناقد المغربي سعيد يقطين الأدب النسائي تسمية من خارج النص، جريدة البيان 4/ الخميس 25 يوليو/1998م.

5ـ المرجع نفسه

6ـ المرجع نفسه

7ـ محمود عبد الغني ، حوار مع الناقدة العراقية فريال غزول، جريدة القدس العربي.



ـ المعاهد الخاصة في لبنان

د.وطفاء حمادي هاشم

مناهج الفنون المسرحية في لبنان.. التعليم والخريج المنتظر

بقلم: دوطفاء حمادي هاشم
(الكويت)

تبرز اليوم ضرورة البحث في المناهج الأكاديمية في المعاهد الفنية اللبنانية الخاصة والرسمية، تحت ضغط الشعور بالحاجة المتزايدة للاطلاع على مستقبل الخريج المسرحي، وذلك بسبب ندرة الدراسات التي اتخذت خريجي معاهد وأقسام الفنون والتمثيل موضوعاً لها، مع العلم أن الكثير من الدراسات والأبحاث والمهرجانات المسرحية قد تناولت عناصر المسرح: كالنص المسرحي، والخشبة المسرحية وأشكالها، وتناولت أيضاً طبيعة العلاقة مع الجمهور المسرحي، وأشكالها، ومستوياتها، والممثل المسرحي الذي تم التطرق إليه فقط من جهة التدريب الجسدي، والانفتاح على التقنيات التمثيلية المتنوعة».

أما الخريج المتخصص (الممثل، والتقني، والمخرج) فلم تتم دراسته، وهو لا يزال خارج دائرة الاهتمام الفعلي. لذلك نحاول في هذا البحث الكشف عن مناهج التدريس في أقسام ومعاهد التمثيل الوطنية والخاصة

القائمة في لبنان، وهي خمسة: معهد الدروس المسرحية والسمعية المرئية والسينمائية (I.E.S.A.V) التابع لجامعة القديس يوسف في بيروت، وقسم فنون الاتصال (COMMIUNICATION)ARTS) التابع للجامعة اللبنانية الأميركية (L.A.U)) وقسم التمثيل التابع للجامعة اللبنانية، وقسم المسرح التابع لمركز الإعداد والتدريب في كلية التربية/ الجامعة اللبنانية، وقسم التمثيل في الأكاديمية اللبنانية للفنون، ((ALBA الألبا.

ونتناول في هذه الدراسة مناهج إعداد الطالب والتطلع إلى تخريجها للفنان المتخصص في المعاهد والأقسام الثلاثة الأولى. أما قسم التمثيل في الألبا وقسم المسرح في كلية التربية، فلن نتطرق إليهما، لأنهما افتتحا حديثاً ولم يخرجا ممثلين مسرحيين حتى تاريخ إعداد هذه الدراسة.

غاية البحث

تكمن الغاية من هذا البحث في الكشف عن تخصص الطالب الخريج من أقسام ومعاهد الفنون/ ممثلاً، مخرجاً/ تقنياً، والعمل على تحسين مستواه الفني والأكاديمي في ظل التطورات التقنية وظهور ما يسمى بالفن التكنولوجي.

أهداف البحث

تقوم أهداف هذا البحث على الاطلاع على المناهج التي تدرس في المعاهد الخاصة والرسمية الثلاثة في لبنان، ولاسيما أنها منذ تأسيسها اهتمت باعداد ممثل مسرحي. لذلك سنسعى في هذه الدراسة إلى تتبع المسار التاريخي لاعداد الممثل في لبنان للكشف عن عدة أمور منها:

أولاً: عن العوامل التي أسهمت في تأسيس معاهد التمثيل وأقسامه.

ثانياً: تأسيس معاهد الفنون والتمثيل في لبنان.

ثالثاً: الاطلاع على المواد التي وضعت في كل من هذه المعاهد والأقسام.

رابعاً: الاطلاع على إمكانية تعديل المناهج لتحقيق هدف تخريج متخصص، وربط ذلك بالتطورات التقنية الحديثة.

للاجابة على هذه التساؤلات، سنتوقف عند هذه العناوين المذكورة: البدايات ممثل وفنان شامل غير متخصص بدأ الفن المسرحي (الإخراج، والتمثيل، والتأليف المسرحي) في لبنان ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر، بدافع التقليد والإعجاب بما كان هواة المسرح يشاهدونه من عروض كانت تقدمها الفرق المسرحية القادمة من الغرب (فرنسا وإيطاليا) فكان أن بدأ هؤلاء بالتمثيل تبعاً لبعض القواعد التي وضعها الرجل المسرحي اللبناني مارون النقاش في العام 1848، لأن التمثيل كان أول عمل فني تلقفوه من الغرب، ولأنه لم يكن قد تبلور بعد مفهوم الإخراج أو ظهور مخرج في تلك المرحلة، وأيضا لم تكن قد تبلورت في لبنان بعد في منتصف

القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - أي نظرية خاصة أو جديدة على مستوى التمثيل والعرض خارج التقاليد الأدائية التمثيلية التي استقرت في مصر (وكان من بين واضعي هذه التقاليد لبنانيون مخرجون وكتاب مثل المخرج المسرحي جورج أبيض الذي درس في باريس على الممثل الفرنسي سيلفان عام 1940، وعند عودته إلى مصر ألف فرقة مسرحية ضمت الممثلين الموهوبين من اللبنانيين والسوريين والمصريين، ومثل الكاتب المسرحي فرح أنطون، والممثل سليمان القرداحي الذي سافر بفرقته إلى تونس لتسهم في تعريف الشعب التونسي على المسرح...) لذلك بادر هؤلاء الهواة بالكتابة والإخراج والتمثيل الذي كان تبعاً للمسار الحرفي الشعبي المألوف: متمرن يأخذ عن معلم، وعصامي يجتهد وينتقي مصادره من هنا وهناك.

أولاً - العوامل التي أسهمت في تأسيس معاهد الفنون في لبنان / مقدمة تاريخية:

1. تصنيف التمثيل كمهنة

أدرك الممثلون والمسرحيون اللبنانيون الذين كانوا يمثلون على الخشبة المسرحية المصرية في منتصف القرن التاسع عشر «أن التمثيل صار مهنة شاملة (أي تشمل على مختلف أنواع الفنون، التمثيل، والديكور، والرقص والغناء..) ومعقدة، وبعد تطور التجربة المسرحية في مصر التي أسهم فيها معظم الفنانين اللبنانيين (مثل المخرج اللبناني سليم النقاش الذي انتقل بفرقته إلى مصر في أواخر القرن التاسع عشر)، تضاعفت أيضا الحاجة إلى تطوير إعداد الممثل وتدريبه على أساليب تمثيلية متنوعة تسهم في تنمية موهبة الممثل وتطويرها «فالممثل يقع في خطأ بالغ باعتقاده أن مواهبه الطبيعية تعفيه من الحاجة إلى الدراسة والتخصص. لذلك لا يجب أن يغفل عن أن العمل في قاعة الدرس هو مجرد تحضير لخشبة المسرح «بحيث تكتمل الموهبة وتنضج عن طريق التخصص الذي يساعده الممثل على استخدام نفسه وجسده بأفضل طريقة ممكنة، بواسطة اشارات أو تلميحات معينة تطلق قدرة هذا الممثل على التعبير أو تقوي نقاط الضعف لديه. ولتحقيق ذلك برزت ضرورة تأسيس معاهد للتمثيل المسرحي بعد عدة عوامل أهمها:

2. التأثر باتجاهات التمثيل الغربية

ظهرت الاتجاهات الفنية الغربية الواقعية والرومنسية والانجازات المشهدية التي غيرت وجه المسرح، على أمثال أدولف آبيا وغوردن كريغ وأندريه أنطوان الذين أسسوا مدارس للتمثيل في بدايات القرن العشرين. وبما أن مطلع القرن العشرين كان عصر الانفتاح على الغرب لاسيما بعد إرسال البعثات العربية المصرية للدراسة في أوروبا، كان لابد من تأثر المسرحيين اللبنانيين والعرب وبالأساليب التمثيلية الحديثة التي

تعرفوا إليها من مؤسسات الاعداد التي تعرفوا إليها في الخارج، والتي أقاموها فيما بعد في مصر بحيث شكلوا حلقات مداولة وتبادل تجربة وتعلم واختبار: مدارس، مختبرات، مراكز ومحترفات، ستوديوهات، أماكن عاملة على رفع الكفاءة وتفجير القوى وإنضاج الأفكار، وإعداد ممثل جديد. وقد نشأت هذه المؤسسات كما يقول كروشياني: بهدف فتح آفاق جديدة أمام مستقبل المسرح، ومن أجل منحه مستقبلاً مضموناً ومتماسكاً بالفرق الأجنبية (كالفرق الايطالية والكوميدي فرنسيز) التي زارت مصر ولبنان.

3. المسرح اللبناني ومحيطه العربي، تأسيس المعاهد للتمثيل فقط

تفاعل المسرح اللبناني، كما أشرنا سابقاً، مع محيطه العربي في الربع الاول من القرن العشرين ومع التراكم المسرحي الكبير الذي نتج من جهود المسرحيين اللبنانيين والسوريين والمصريين، والذي تبلور في سياق عملي عندما شرع المسرحيون والفنانون العرب، بوضع أسس علمية لهذه المهنة عن طريق إنشاء معاهد للفنون المتنوعة: فأنشئ في مصر كونسرفاتوار للفن الدرامي في العام 1930 وكان من بين الذين تسلموا إدارته المخرج المسرحي المصري زكي طليمات. تضمنت مناهج هذا الكونسرفاتوار الكثير من مواد الاختصاص المسرحي منها: تاريخ الأدب العربي، واللغة الفرنسية، والإلقاء المسرحي، وتاريخ المسرح العالمي والدراما الذي كان يدرسه طه حسين، والغناء، والرقص، والديكور، والإضاءة، والماكياج، وكان أغلبها ذا مرجعية مسرحية وفنية غربية شكلت هي نفسها أساساً للمناهج التي وضعت في ما بعد في المعاهد المسرحية السورية واللبنانية وغيرها من المعاهد العربية. الملاحظ أن هذه المناهج كانت تركز على طريقة معينة في الأداء لا تخرج عن الفهم السائد عن التمثيل في تلك المرحلة، الإلقاء والنطق المفخم، ولم تتطرق تلك المواد لموضوع الإخراج، أو التخصص.

وفي العام 1944، أنشئ المعهد العالي لفن التمثيل في القاهرة، واحتوى على ثلاث كليات: التمثيل، والنقد المسرحي، والتكنيك المسرحي. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكونسرفاتوار لم يطل به الأمد أكثر من سنة، لأن الدراسة المختلطة للشباب والفتيات في مصر أثارت سخط الدوائر الدينية واحتجاجها. وفي العام نفسه، أنشأ المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت وترأسه زكي طليمات.

وفي العراق أسس أول قسم للمسرح تابع لمعهد الفنون الجميلة في بغداد، وكان يهدف لتربية الممثل ولتحضير الكوادر المسرحية (مخرج، ومؤلف..) كما عملت الدولة في تونس، على تأسيس معهد للمسرح ترأسه الباحث المسرحي محمد عزيزة عام 1959، وقد تزامن تأسيس هذا المعهد في تونس مع تأسيس الكونسرفاتوار الوطني للموسيقى والرقص.

نلاحظ إذن أن المعلومات الواردة

عن المناهج لم تشر إلى مادة للاختصاص في مجال محدد: كالتمثيل، أو الإخراج..

ا ـ تأسيس معاهد التمثيل في لبنان

بدأت فكرة تأسيس معاهد التمثيل في لبنان نتيجة الاحتكاك والتفاعل المتواصلين بين المسرحيين اللبنانيين والمصريين منذ منتصف القرن التاسع وبدايات القرن العشرين، وصولاً إلى الأربعينات منه. وظهرت فعالية هذا الاحتكاك في الأعمال المسرحية المشتركة التي قام بها اللبنانيون والمصريون على الخشبة المصرية، وفي اطلاع المسرحيين اللبنانيين على الاتجاهات التمثيلية الجديدة التي تعرف عليها المسرحيون المصريون، عن طريق البعثات للخارج التي بدأت في مصر خلال منتصف القرن التاسع عشر (منذ عهد محمد علي باشا وصولاً إلى عهد اسماعيل باشا، وقد أصر هذا الأخير على افتتاح دار الأوبرا في القاهرة بـ «أوبرا عايدة» التي ألفها الموسيقى الإيطالي فردي) وظهرت بدايات هذا التأسيس في لبنان مع:

أ ـ معهد الزهراء

ظهر معهد الزهراء لتعليم التمثيل في مدينة «طرابلس». وأنشأه (عبد الله الحسيني) عام 1942 بناء على علم وخبر رسميين. وكان الحسيني قد ذهب إلى مصر ومثل في أفلام مشهورة درس هذا المعهد بعض أوائل ممثلي التلفزيون والمسرح الطرابلسيين أمثال (ماجد أفيوني وغيره).

ب ـ معهد التمثل الحديث

تشكلت في مرحلة الستينات حالة ثقافية متطورة ومتنوعة بسبب انفتاح المؤسسات اللبنانية الثقافية على الثقافة الغربية الأوروبية، وانجلت مظاهرهذه الحالة في المسرح بتأسيس «معهد التمثيل الحديث» عام 1961 (بالتنسيق مع لجنة المسرح العربي في مهرجانات بعلبك وكانت تترأسها سعاد نجار) من قبل المخرج المسرحي اللبناني منير أبو دبس الذي أطلع في فرنسا على الاتجاهات الحديثة في التمثيل المسرحي، وذلك بهدف «إعطاء نفس جديد للمسرح في لبنان، وتحقيق انطلاقه جديدة للنشاط المسرحي تقوم بالدرجة الأولى على إعداد الممثل لأنه بالإمكان إنشاء ما لا يحصى من دور المسرح، ومن القاعات المهمة والمؤسسات، ولكن هذا كله أسهل من إعداد ممثل كبير».

وكان منهج معهد التمثيل الحديث يتكون من دروس نظرية وعملية اعتمدت على نظريات غربية في الأداء المسرحي، مثل نظريتي ستانسلافسكي وغروتوفسكي وغيرهما. تدرب في هذا المعهد المخرج المسرحي اللبناني أنطوان ملتقى أستاذ الفلسفة، ومؤسس قسم التمثيل في معهد الفنون الجميلة، وزوجته لطيفة ملتقى، والمخرج اللبناني ريمون جبارة، والممثل المسرحي والتلفزيوني أنطوان

كرباج، والممثلون الآخرون ميشال نبعة، ومادونا غازي، ورضى كبريت، ورضى خوري، وميراي معلوف، ورينيه ديك.

ج - المركز الجامعي للدراسات المسرحية CENTRE UNIVERSITAIRE D'ETUDES DRAMTIQUES (C.U.E.D)

تتالى تأسيس المحترفات والأندية في لبنان، مثل المركز الجامعي للدراسات المسرحية عام 1961، الذي تأسس في نطاق «المدرسة العليا للآداب»، وهي كلية جامعية اعتمدت منذ البداية المعايير الفنية التي تدور في دائرة فرانكوفونية جامعية. ومن طلاب المركز: جلال خوري، وشريف خزندار، وروجيه عساف، وأندريه بركوف. وكان معظم هؤلاء الممثلون يعملون في الصحافة.

ارتبطت مناهج هذه المعاهد الموجودة في لبنان بالمرجعيات الأوروبية، الفرنسية والانكليزية، وشددت على تخريج ممثل ربطته بمناخها وبلغتها، لذا كان المسرح يقدم إما باللغة الفرنسية وإما باللغة الانكليزية، وكان تدريب الممثل يعتمد على تقنيات وأساليب تقنية غربية.

د ـ قسم التمثيل/ كلية الفنون الجامعة اللبنانية

بعد ظهور هذه المراكز الفنية الخاصة في لبنان، برزت ضرورة تأسيس معاهد فنية وطنية تسهم في تطوير البحث الدرامي وابتكار أساليب درامية جديدة.

في عام 1965، أنشئ معهد الفنون في الجامعة اللبنانية، وخصص ضمن نطاقه قسم لتدريس التمثيل المسرحي (وسمي بقسم التمثيل انطلاقاً من المناهج التي خصصت لتخريج ممثل فقط) الذي شكل محطة أساسية في تاريخ المسرح اللبناني وعين أول رئيس قسم له أستاذ الفلسفة آنذاك والمخرج المسرحي انطوان ملتقى، فوضع مع مجموعة من الأساتذة، بشكل مقتضب وعام، بياناً بالمواد وبمحتواها، أغلبها كان يستند إلى المناهج الغربية التي اطلعوا عليها. وحددت مدة الدراسة في هذا القسم بثلاث سنوات، تضاف إليها سنة تحضير مشروع الدبلوم.

كما استعان ملتقى أيضا بمناهج المعاهد الأكاديمية التي كانت معتمدة في «حلقة المسرح اللبناني» التي أسسها مع زوجته المحامية المخرجة لطيفة ملتقى، ولكن مع إضافة بعض التطوير عليها. نذكر من مواد هذه المناهج الديكور، والإخراج، والماكياج، والاضاءة أما بالنسبة إلى التمثيل فقد اعتمد مذهبا ستانسلافسكي وبرتولد بريشت.

وتضمنت هذه المناهج أيضا : «تقنية فوتوغرافية، وتقنية سينمائية، وتمارين صوت، وتجويد، وأداء، وإلقاء، ومونتاج صوت وصورة، وتصوير، وتسجيل، وسينوغرافيا..

لعبت هذه المناهج في البداية دوراً مهماً في ترسيخ قسم المسرح في معهد الفنون، وفي تكريسه كمركز

يرفد الحركة المسرحية اللبنانية بفنانين متخصصين وصار كما يقول أنطوان ملتقى «معيناً لرجال المسرح وحركة المسرح، فالمخرج لم يعد مضطراً إلى أن يصرف وقتاً طويلاً وجهوداً لإعداد ممثليه، بل صار بإمكانه دعوة ممثلين خريجين ومعدين ولا ينتظرون إلا فرصة للعمل.

وفي عام 1966، عين للتدريس في هذا القسم أساتذة مثل منير أبو دبس، وبرج فازليان، وجلال خوري، وشكيب خوري، ولطيفة ملتقى، وروجيه عساف، وريمون جبارة، وغيرهم.

وهؤلاء الأساتذة هم مؤسسو الحركة المسرحية في لبنان، وهم الذين يخرجون حاليا الأجيال المسرحية، هذا مع العلم أن أغلبهم قد دخل المسرح من باب الشغف الثقافي، وليس من باب الاختصاص المسرحي (انطوان ملتقى جاء المسرح من تدريس الفلسفة، وجلال خوري من الصحافة الفنية، وروجيه عساف من الطب، ولطيفة شمعون ملتقى جاءت من المحاماه ولكن أغلب هؤلاء اطلعوا على المسرح في المركز الجامعي، وفي معهد التمثيل الحديث كما ذكرنا سابقاً.

وفي مرحلة الحرب الأهلية اللبنانية، أي في منتصف سبعينات القرن العشرين زاد عدد الأساتذة المدرسين في هذا القسم، وكان منهم من تخصص في معاهد مسرحية أوروبية: إيطالية (رئيف كرم) وروسية (يعقوب شدراوي) ومنهم من لم يدرس في الخارج ولكنه درس المناهج المسرحية الغربية التي اعتمدت في المعاهد الموجودة في لبنان والمذكورة سابقا.

ثم تضاعف عدد الأساتذة في هذا القسم، وأغلبهم هم خريجو قسم التمثيل في معهد الفنون نفسه.

هـ- معهد الفنون المسرحية والسمعية المرئية والسينمائية التابعة للجامعة اليسوعية أسس هذا المعهد عام 1987 - 1988 واعتمد على مناهج مسرحية ذات مرجعية غربية وتحديدا فرنسية تبلغ مدة الدراسة فيه ثلاث سنوات، تضاف إليها سنة رابعة يحوز خلالها الطالب شهادة الدبلوم، وهي عبارة عن مشروع سينمائي أو مسرحي على أساسه يتم تخريجه، يعتبر هذا المعهد أن الطالب هو «آلة بشرية تعمل من خلال ثلاثة أبعاد: فيزيولوجية، وسيكولوجية، واجتماعية، وتتكون من عدة عوامل: إحساس وتفكير وخيال ومخيلة وجسد، منها ينطلق هذا المعهد من أجل إعداد الممثل، وتنمية الإحساس والتخيل والذاكرة لديه، ومنها ينطلق أيضا لتطوير تقنية جسده بواسطة تجهيزات ومعدات متطورة تسهم في تهيئته كتقني.

و- قسم فنون الاتصالات التابع للجامعة اللبنانية الأميركية .L.A.U.

إن هذا القسم يتضمن فروعاً عدة هي الآداب العربية والانجليزية والفنون بما فيها الهندسة الداخلية والاتصالات والفنون وضعت

مناهجه عام 1971 وذلك تبعاً لنظام المناهج الأميريكية الذي ينشد الثقافة العامة لدى الطالب. وتضمنت مواداً مشتركة يدرسها طلاب الفروع المذكورة تقنية الراديو والتلفزيون والصحافة والمسرح، بالإضافة إلى مواد التخصص المقررة من الفرع الذي يختاره الطالب.

أما حالياً فإن المناهج التي تعتمد في قسم فنون الاتصالات تشترك في بعض المواد مع مناهج المعهدين الفنيين التابعين للجامعة اللبنانية وجامعة القديس يوسف ولكنها تختلف عنهما في بعض القضايا مثلاً تشكل مناهج المسرح في الجامعة اللبنانية الأميريكية جزءاً من مناهج فنون الاتصالات التابع لقسم الانسانيات وتشمل هذه المناهج حقولاً عدة منها: حقل الصحافة والمسرح وحقل الاذاعة والتلفزيون. تجمع مناهج هذا القسم بين المواد النظرية والتطبيقية... ويفرض هذا المنهج على الطالب أن يدرس مواد الثقافة العامة إلى جانب مواد الاختصاص. ولا يعتبر المسرح قسماً قائماً بذاته، ولا يدرس اختصاصاً مستقلاً، فمواد المسرح لا تشكل إلا جزءاً من كل بالنسبة إلى مواد التدريس في هذا القسم، ومع ذلك فهو لا يخرج متخصصاً، وإن شدد على الفن التكنولوجي أو التقنيات.

بعد التطرق إلى مناهج التدريس في معاهد الفنون المسرحية وأقسامها في لبنان نستعرض المواد التي تضمنتها مناهج التدريس في هذه المعاهد، وذلك في محاولة للكشف عن المواد التي تشدد على إعداد الممثل المسرحي.

المواد العملية

L.A.U	L.E.S.A	قسم المسرح معهد الفنون الجامعية اللبنانية [1]
- تقنية القاء	- تقنية صوت من إلقاء	- تمارين صوت، وتجويد
- صناعة الفيلم	وتجويد ولغة ومونتاج	- إلقاء وأداء
- تقنية الصورة	- الرقص والإيماء.	- إيماء ورقص
والصوت	- تقنيات السينما	- تقنية ومونتاج صوت
إضاءة	والسمعي	وصورة
- صور فيلمية،	المرئي	- ديكور
ومتحركة للتلفزيون	- إضاءة	- ماكياج
- كتابة وتأليف	- ديكور	- إضاءة
(الصف والمجلات)	- سينوغرافيا وأزياء	- تقنية فوتوغرافية تقنية
- تقنيات الخشبة	- الإنتاج المسرحي	- سينمائية
- الإنتاج المسرحي	- النقد المسرحي	- سينوغرافيا وأزياء
		- دراسة نصوص مسرحية

المواد النظرية

- الثقافة العامة: اللغات العربية والانكليزية وآدابها - علم نفس - تسويق	- تاريخ المسرح الغربي - تاريخ المسرح العربي واللبناني - التأليف المسرحي - العلوم الإنسانية - التيارات الثقافية الحديثة - الميتولوجيا الحديثة - محترف الكتابة المسرحية - تحليل نصوص مسرحية - سيميولوجيا الصورة - علاقات دولية - الميديا والمجتمع - الراديو والتلفزيون والصحافة - الإبداع الدرامي لدى الطفل	- تاريخ المسرح الغربي - الفن وعلاقته بفنون العرض - تاريخ الفنون المسرحية - سوسيولوجية السينما والتلفزيون والمسرح - علم الدلالة اللغة السينمائية والتلفزيون - علم نفس

2 - المواد التي تدرس في معاهد التمثيل

بعد استعراض المواد التي تدرس في المعاهد والأقسام المسرحية الثلاثة، نلاحظ أن المواد العملية التي تعطى في المعاهد والأقسام الثلاثة تتشابه في مواد تدريب الممثل وإعداده جسديا، وقسم ولكنها تختلف في طريقة إعداد الخريج، وذلك لاستخدامها المواد التي توفر التدريب على التقنيات والتجهيزات المسرحية والسينمائية. ولكن طلاب قسم المسرح في معهد الفنون لا يستطيعون تطبيق ما تلقوه من مواد لأنه يفتقد إلى التجهيزات، وإلى خشبة مسرحية متطورة تتيح عرض كل أنواع المسرح، وأيضا لأنه يفتقر إلى المؤثرات الضوئية والصوتية التي تعمق معرفته باستخدام الكاميرا مثلا، أو حزم الاضاءة أو المؤثرات الصوتية وتتشابه كذلك المواد النظرية التي تدرس في المعاهد المذكورة مع فارق في أن مناهج قسم التمثيل في الجامعة اللبنانية لاتتضمن مادة تاريخ المسرح العربي ولا المسرح اللبناني ولا نصوصهما المسرحية، مما يوثر سلبا على العلاقة مع الجمهور لاسيما عندما ينخرط الممثل.

يشير هذا التشابه والتمايز بين المواد المذكورة أعلاه، إلى أن المناهج التي تعتمد في المعاهد والأقسام الثلاثة تخضع لاعتبارات تختلف من معهد أو من قسم إلى آخر: ففي قسم التمثيل/ معهد الفنون/ الجامعة اللبنانية تركز المناهج على المواد التطبيقية والعملية، وهي تشدد على

تقنية الممثل، وعلى تدريبه وإعداده جسدياً، في سياق يفوق في أغلب الاحيان الإعداد التمثيلي للطاالب في القسمين الآخرين المذكورين سابقا:
وفي معهد L.E.S.A.V تولي مادة تقنية الجسد أيضا أهمية كبيرة، ويظهر ذلك من خلال المواد التي ذكرنا، إذ تتشابه هذه المواد مع تلك التي تعتمدها المناهج في قسم التمثيل في معهد الفنون، يضاف إلى ذلك أنه معظم الأساتذة نفسهم هم يدرسون في هذه المعاهد (روجيه عساف، جلال خوري، ميشال جبر، غازي قهوجي.. حسب لائحة أساتذة المعهد) بينما تختلف المواد التي تدرس التقنيات وتوزع مناهج L.A.U اهتمامها على إعداد الممثل تقنيا أي تدربه على استخدام الوسائل التقنية وتعمق معرفته بها ويساعدها في ذلك توفر المسارح المجهزة بأجهزة حديثة ومتطورة، بينما تقل هذه المسارح المجهزة لا بل تنعدم في معهد الفنون ولكن هذه المناهج تولي تقنية الجسد والأداء التمثيلي أهمية أقل، فيتخرج الطالب متخصصاً بالتقنيات وليس ممثلاً مسرحياً.

كما يشدد هذان القسمان على تدريس الإنتاج المسرحي الذي يمهد بدوره لربط التخصص بإنتاج سوق العمل، وليعلم الخريج طريقة التعامل مع شروط الانتاج التي يخضع لها سوق العمل. لكن مناهج التدريس في قسم التمثيل/ معهد الفنون لا تعتمد هذه المادة، ولا توليها أهمية على الرغم من الدور الكبير الذي تلعبه في ربط عمل الخريج بسوق العمل. أما التخصص فهو أمر مازال مفقوداً في المعهدين المذكورين يتخرج الطالب منهما وهو يلم بالمواد إلماماً لا يفي بغرض التخصص، أو كما يقول رابليه RABLAIS جمع من كل علم بطرف، وهذا ما يتنافى مع مقتضيات الفن الحديث الذي يتطلب التخصص. في حين أن قسم التمثيل في الجامعة اللبنانية يخرج ممثلاً متخصصاً، ولا يخرج فناناً متخصصاً في حقل التقنيات.

والمطلوب اليوم هو التخصص المتعمق الطويل والانتماء إلى مؤسسة علمية جامعية حسب جان لوفيغل: «يحققان حضور الممثل على هامش المسرح الاحترافي، من خلال طموحات التخصص الجامعي الفني، ومن خلال حرصه على تجنب الابتذال الذي يتحكم فيه مفهوم الإنتاج التجاري، سواء كان ذلك في المسرح الغربي أو في المسرح اللبناني، ويعني ذلك أن الخريج المتخصص في المسرحين الغربي واللبناني سيعمل في مسرح ثقافة متنوعة تجمع بين الفعل المسرحي التقليدي والحداثي وما بعد الحداثي.

أ- مناهج التدريس وشروط التخرج التخصصي

إن قسم التمثيل في معهد الفنون لا يعتمد حتى اليوم منهجاً تعليمياً متطوراً بسبب عدم تعديل المناهج الدراسية. مما يشكل عاملاً مهما لعدم استجابة المناهج لشروط التخرج التخصصي، ويؤكد ذلك جان داوود

بقوله: «لا يفوتنا الكلام على أنه حتى اليوم لم يتم أي تعديل للمناهج في قسم المسرح/ معهد الفنون، لأن الأمر مرتبط في مجلس الوزراء، فأي تعديل يتم يجب أن يصدر بمرسوم، ولكني أرى أن التعديل يمكن أن يتم في قسم المسرح شرط أن تظل المادة المعدلة مدرجة ضمن العنوان القديم نفسه، مما يجعل مضمونها منسجما مع التطورات الحاصلة في العالم. ولكن في بعض الحالات يمكن تعديل المادة، في حال تبني مجلس الجامعة للمشروع، فتسير عندئذ الأمور باتجاه الغاية المتوخاة وبذلك يمكن وضع مناهج دراسية تقوم على تطوير الموضوعات الهامة مثل: استخدام الصوت والجسد، ونظريات المسرح وكل ما يتعلق بتدريب الممثل وتهيئته بحيث يتلاءم مع مقتضيات المسرح المعاصر.

بالإضافة إلى عدم تعديل المناهج في هذا القسم تحديداً، تبرز مشكلة أخرى وهي فقدان المناهج إلى التخصص في أحد عناصر الفن المسرحي، إذ يتخرج الطالب من قسم التمثيل الجامعة اللبنانية ممثلاً، لا مخرجاً سينمائياً، ولا مخرجاً له علاقة بالمجال السمعي/ المرئي أو البصري، ولا مؤلفاً، ولا راقصاً، ولا متخصصاً بالمونتاج MONTAGE أو الدوبلاج DOUBLAGE.

يختلف الأمر في معهد الفنون السمعية المرئية I.E.S.A.V حيث نجد أن وضع المناهج فيه قد انطلق من إدخال الفن التكنولوجي العمل، لذلك تتسم مناهج التدريس فيه وبرامجه بالتطور المستمر، وتفصل ذلك مديرة المعهد إيميه بولس بقولها: «في كل سنة نضيف مواد وطرقاً جديدة للتعليم وفق المتطلبات التي نراها ضرورية بعد أحد عشر عاماً من البحث اعتقدنا أنه ينبغي تخريج متخصصين، ولكننا وجدنا فيما بعد أنه ليس من الضروري تخريج ممثل أو مخرج فقط، لذلك نحن نشدد اليوم على التعدية في الاختصاص من خلال توفير الثقافة المسرحية، وتزويد الطالب وتأهيله لكي يكون إنساناً مسرحياً مثقفاً، فالأمر بالنسبة إلينا لا يقتصر على حركة الجسد والأداء الجيد فقط، بل هناك فكر يجب تطويره وتنميته لدى الممثل.

ب- المناهج والاستجابة لبعض شروط التطور التكنولوجي

إن انخراط الطلاب في التطور التكنولوجي يحتاج إلى أمور كثيرة منها تعميق ثقافة الطالب: «فوظيفة المعهد أو الجامعة تكمن برأيي في تعميق ثقافة الطالب في الأدب المسرحي الكلاسيكي، من اليوناني القديم إلى الأدب المسرحي المعاصر، ومن أهم أعلامه تشيكوف وإبسن وسترندبرغ وبنتر وبيكيت، امتداداً إلى راسين وكورناي وموليير وشكسبير وغيرهم من الكتاب المسرحيين الأوروبيين ويجب على المعهد أو الجامعة أيضا أن تعرف الطلاب على النصوص الدرامية العربية واليابانية والصينية

والتركية، كما يفترض أن تتضمن المناهج مواد تتعلق بالتراث وبالتقاليد المحلية كالحكواتي ومسرح خيال الظل والعالمية كمسرح الكابوكي ومسرح النو اليابانيين، أو ما شابه ذلك.

وهذا ما يستدعي إضافة بعض المواد العملية والنظرية على المواد التي تتضمنها مناهج التدريس في المعاهد والأقسام المسرحية في لبنان «لخلق جو فني عريق يتيح للطلاب وللأساتذة ممارسة الفن المسرحي بمستوى إبداعي مميز، ومبني على أسس علمية وفنية سليمة، وأيضا يتيح لهم خلق أو إيجاد في سوق العمل مساحة إبداعية خاصة بهم تتوجه لجمهور يقصد مسرح الثقافة والفكر واللغة الراقية.

بمعنى آخر، يمكن لهذه المناهج أن تخرج ممثلين ورجال مسرح يعون طبيعة العلاقة مع جمهور مثقف نخبوي، يسهم في تشكيل حيز ثقافي مميز في مساحة سوق العمل.

ب ـ المناهج والإعداد التقني

بالإضافة إلى الاقتراحات التي قدمت لتعديل بعض المواد في المناهج المسرحية والتي تفضل خلق مساحة خاصة بالممثل المسرحي الخريج في سوق العمل، تبرز قضية التأهيل والإعداد التقني للطالب الممثل في أقسام التمثيل التي تسعى للتكيف قدر المستطاع مع شروط سوق العمل، فاعتمدت هذه الأقسام والمعاهد بعض المواد مثل:

ـ تجهيز معهد I.E.S.A.V بالمعدات المتطورة التي تتيح للطالب إقامة علاقة حية مع الخشبة والسينوغرافيا (المساحة، أو الفضاء المسرحي) لتعويده على التعايش مع هذا الفضاء بجسده وصوته، وعلى إقامة علاقة تفاعل مع جمهوره.

ـ تفريع هذا المعهد إلى فرعين: فرع السمعي/ المرئي AUDIO/VISUEL والفرع المسرحي بهدف تدريب الطالب الممثل على الاختصاص المتداخل بين العمل السينمائي والمسرحي من خلال منهج دراسي يجمع بين تقنية استخدام الكاميرا، وبين التعرف على آلية المونتاج أو الإضاءة وإدارة الإنتاج.

أما بالنسبة إلى المناهج التي وضعتها L.A.U فقد صيغت في السياق الذي يتوافق مع شروط التطور التكنولوجي بحيث يدرس الطالب مواد اللغات والحضارات والعلوم الاجتماعية ومادتي الرياضيات والعلوم الطبيعية، ووسائل الاتصال الجماهيرية: الراديو والتلفزيون والمسرح.

وعن هذا الموضوع يقول نبيل حيدر: في هذا المجال نؤكد أن هذه البرامج تتغير وفقاً لمجالات الفنون: التلفزيون، السينما، مسرح الفودفيل.. فمثلاً إذا رأينا أنه لا ضرورة لدراسة التاريخ والفلسفة كاختصاص نقوم بإلغائها، ونبقي على المواد التي تدخل ضمن الاختصاص على أن تتوافق هذه المواد مع شروط التخصص.

وفي السياق التطبيقي العملي،

يرى حيدر: أن لكل اختصاص مرحلة تدريب ننفذها في نهاية كل عمل، مما يفرض على كل طالب التسجيل للتدرب في مسرح أو استديو، أو شركة تلفزيونية، وأحيانا تؤمن إدارة الجامعة هذا التسجيل في مرحلة التخرج. هذا ما يميزنا عن سائر المعاهد المسرحية لأننا نقوم بالتدريب على المهنة نفسها، ولأن هناك مرحلة تطبيقية ينبغي إنجازها حتى تمهد لخريجينا تأمين العمل.

يبدو التشابه واضحاً بين منهجية فيIE.S.A.V وبين منهجية L.A.U ربط المناهج والتخصص في قطاعات التلفزيون والسينما والإذاعة والصحافة.

يقتصر التركيز في قسم التمثيل في معهد الفنون على تقنية الممثل وعلى الأداء التمثيلي في المسرح الجاد والنوعي دون أن تأخذ بعين الاعتبار التطور التكنولوجي.

الخاتمة:

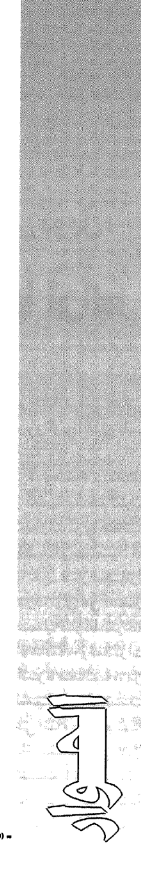
يواجه الممثل خريج قسم الفنون في المعاهد التي ذكرناها، أثناء بحثه عن عمل، صعوبات عديدة ترتبط بمواصفات التخصص وبشروط العمل، وبطبيعة العلاقة مع الجمهور، وبالبحث عن المنتجين الذين في أغلب الأحيان يبحثون عن خريج متخصص. لذلك رأى بعض العاملين في المسرح وبعض أساتذة المعاهد والأقسام في المعاهد الثلاثة (روجيه عساف، ويعقوب شدراوي، وموريس معلوف، وسهام ناصر) أن تغيير وضع الخريج كمتخصص يرتبط بالدرجة الأولى بتعديل المناهج، ولو كان قسمى الفنون في بدآ بتعديلI.E.S.A.V وفي L.A.U مناهجمها، ولكن هذا التعديل لم يخرج حتى اليوم فناناً متخصصاً يمكنه ايجاد عمل يتلاءم مع المستوى النوعي للعمل الفني نوعية. مما يفترض إعادة النظر بالعلاقة مع مناهج التدريس الأكاديمي والسعي نحو تعديلها.

من هذا المنطلق، يرى جان داوود أن قسم التمثيل في الجامعة اللبنانية «بحاجة إلى إعادة تكوين من منظار أكاديمي حديث، ومن ضمن خطة مستقبلية النظرة، تفترض تطوير هذا القسم، إذ لا ينبغي أن يقتصر دوره على تخريج ممثلين مسرحيين فقط، بل يجب إن يكون معهداً للمسرح والسينما، يعد الممثل ويتابعه، ويدرسه التأليف والإخراج والنقد والدراسات المسرحية العليا والسينوغرافيا وفن الدمى والتلفزيون والإذاعة والسينما. لذلك لا يجب أن يظل مجرد معهد للإعداد، بل من الضروري أن يتحول إلى مختبر لمختلف أنواع الفنون، وإلى مركز تقام فيه دورات تدريبية ومحترفات من مدارس فنية مختلفة، ومن ثم يصير مصدر تفاعل بين الممثل والجمهور وبين رجال المسرح نفسهم، ومركزاً لتنشيط الحركة المسرحية ولتفعيلها».

كما تشكل مسألة تعديل المناهج هاجساً مقلقاً لدى أساتذة قسم التمثيل في معهد الفنون، ومنهم إيلي

لحود الذي يعتبر «أن المواد النظرية والعملية المعتمدة في مناهج قسم التمثيل/ الجامعة اللبنانية تعد الممثل جسدياً وفكرياً، وهي لم تتغير منذ العام 1965 حتى اليوم باستثناء بعض المواد القليلة التي عدلت كما ذكرنا، ولكنها لا تؤهل الخريج لفهم مقتضيات السوق وحاجياته، كإعداد التمثيل التلفزيوني، والإعداد الإذاعي والسينمائي، وكذلك كل ما يطرأ على سوق العمل الذي صار ينحاز إلى كل ما هو بصري في التمثيل التلفزيوني والسينمائي مثلاً، والفيديو كليب. كما أن المعهد مازال يفتقد إلى تجهيز القاعات وتأثيثها، كتأمين الأجهزة الصوتية، وأجهزة التربية البدنية لمواكبة التطور الذي يطرأ على الاعداد الجسدي للممثل، وما زال يفتقد إلى مكتبات خاصة، ومحترفات، وهو يحتاج إلى تبادل الخبرات مع الجامعات الأخرى المحلية.

ولكن على الرغم من توفر هذه الشروط في كل من قسمي المسرح في I.E.S.A.V وL.A.U إلا أن وضع الممثل فيهما لا يزال يصطدم بالعوائق نفسها التي يصطدم بها خريج قسم التمثيل/ الجامعة اللبنانية، لذلك يمكن الانطلاق من تلك التصورات التي يرتئيها العاملون في المسرح لحل مشاكل الممثل الخريج من المعاهد المسرحية اللبنانية.



- «النوبلي» كينزا بورو أوي

ترجمة حسين عيد

كينزا بورو أوي الحاصل على نوبل:

حكايات جدتي أهم مما قرأت

حاوره: هاري كريسلر
ترجمة: حسين عيد (مصر)

- إن الأيام هي التي تختارنا ككتاب
- عصفور غيّر مجرى حياتنا
- أهرب إذا كان ذلك ممكناً
- شيء اختارني كي أكتب عنه
- الخيال أن نبدع صورتنا الخاصة

ضيفنا هو الكاتب الياباني المعروف كينزا بورو أوي، الذي ظهر أن مجموعة أعماله من روايات، وقصص قصيرة، ومقالات نقدية وسياسية، قد فاز أغلبها بأعظم تكريم عالمي. كما أن إنجازات أوي ككاتب، والتي تثير قضايا أدبية وسياسية، قد عرفت عام 1994 حين فاز بجائزة نوبل للأدب. يتحرك أوي في أعمال مثل: «مسألة شخصية»، و«الصرخة الصامتة»، و«حياة هادئة»، و«مذكرات هيروشيما»، و«أسرة معالجة»، من الشخصي إلى السياسي، مكتشفاً كيف أن الفرد في أثناء مواجهة تراجيديات الحياة، يتغلب على الذل والخجل، كي «ينسجم مع الحياة»، وأنه بذلك الفعل يجد كرامة شخصية ويكتشف شعوراً بمسؤولياته تجاه رفيه الإنسان.

● مرحباً بعودتك إلى بركلي، أين ولدت؟

ولدت عام 1935، في جزيرة

صغيرة من أرخبيل (مجموعة جزر) اليابان، يجب أن أشدد على أن الحرب كانت قد بدأت بين الولايات المتحدة واليابان، حين كنت في السادسة من عمري، ورأيتها تنتهي حين كنت في العاشرة، لذلك كانت طفولتي خلال زمن الحرب، وهو أمر أعتبره شديد الأهمية.

● هل كنت أول كاتب في أسرتك؟

هذه مشكلة دقيقة، فقد استمرت أسرتي تعيش (على تلك الجزيرة) لمدة مائتي عام أو كثر، كان هناك كثير من الصحفيين بين أسلافي، لذلك أرادوا أن ينشروا كتباً، وأعتقد أنه كان يمكنهم أن يكونوا أول كتاب في الأسرة. لكن لسوء الحظ، أو لحسن الحظ، أنهم لم ينشروا كتباً، وهكذا أصبحت أول فرد نشر ما كتب وكانت أمي تقول دائما إنكم يا رجال أسرتنا تكتبون دائماً نفس الشيء».

● قلت في حوار «إن فعلي محاولة التذكر وفعل الإبداع بدآ متداخلين، وهذا هو السبب في أنني بدأت بكتابة روايات».

نعم، وإن أمكنني أن أضيف شيئاً آخر: لقد بدأت الكتابة بأسلوب تخيلي، على أرضية التخيل.

● ما هي الكتب التي قرأتها خلال صباك؟

لم أقرأ كتباً كثيرة قبل التاسعة، فقد كنت مسحوراً بحكايات جدتي. كان تتحدث حول كل شيء تقريباً، عن أسرتي ومنطقتي، وهو ما كاتن كافياً بالنسبة لي، فلم أكن أحتاج إلى أي كتاب في ذلك الوقت. ولكن حدث ذات يوم، بعد مناقشة بين جدتي وأمي، أن استيقظت أمي مبكرة جداً في الصباح، وعبأت كيلوواحد من الأرز - فنحن نأكل أرزاً - وذهبت إلى المدينة الصغيرة بجزيرتنا عبر الغابة، وعادت متأخرة جداً في الليل، وأعطت عروساً صغيرة لأختي، وبعضاً من الكعك لأخي الصغير، ثم أخرجت كتابي جيب: «توم الأول» و«توم الثاني». لقد كانا جزأي رواية مارك توين «هكلبري فن». لم أكن أعرف اسم مارك توين، أو «توم سوير» أو «هكلبري فن». وقالت أمي، وكان ذلك أول حديث بيني وبينها في الأدب، وآخر حديث تقريباً: «هذه أفضل رواية لطفل أو لبالغ هذا ما قاله أبوك» (قبل أن يموت بسنة). «لقد أحضرت لك هذا الكتاب، لكن المرأة التي أجرت المقايضة مع الأرز قالت لي: «كوني على حذر، فالمؤلف أمريكي واليابان الآن في حالة حرب مع الولايات المتحدة. سيأخذ المدرس الكتاب من ابنك (فاخبريه» أنه إذا ما سألك المدرس من هو المؤلف، فإن عليه أن يجيب بأن مارك توين هو اسم مستعار لكاتب ألماني».

● لقد قرأت أيضاً، طبقاً لما جاء في خطاب جائزة نوبل، كتاباً عنوانه «مغامرات نلز العجيبة»؟

نعم، وهو لمؤلفة سويدية تدعى سلمى لاجرلوف، كتبت ذلك الكتاب من أجل أن يدرس لأطفال السويد أطلس بلادهم. يدور هذا الكتاب حول ولد مخادع يسافر عبر كل أنحاء السويد على ظهر ذكر بط بري صغير، وكان ذلك مبهراً جداً، لذا فقد كان لدي في طفولتي كتابان عزيزان،

واظبت على قراءتهما مرات ومرات، حتى أنني أكاد أتذكر كل كلمات هذين الكاتبين تقريباً.

● **وقد استوقفك، بشكل خاص، سطر واحد من كتاب «مغامرات نلز العجيبة»، وذلك حين رجع الولد ثانية إلى البيت، قائلا: «لقد عدت ثانية كائناً بشرياً».**

نعم كان البطل قد أصبح قزماً بفعل سحر خاص بالجن، ولم يكن يعتقد بإمكانية أن يعود إلى الحجم الطبيعي للكائن البشري (مرة أخرى). لذلك حين رجع إلى منزله، وجاء خفية إلى المطبخ، حيث وجده الأب. عندئذ حدث انفعال بشري للطفل، عاد على أثره ثانية إلى حجم الإنسان المعتاد، وهو ما جعله يصيح «آه يا أمي، لقد عدت ثانية كائناً بشرياً». وهذا أمر شديد الأهمية، كان لا بد أن أضيفه.

كينونة كاتب:

● **لقد دعوت نفسك كاتب محيط خارجي. وربما كنت تشير جزئياً إلى أصولك، لكنك تعني أكثر من ذلك. فهل تفسر لنا ما عنيت، حين قلت: «أنا كاتب محيط خارجي».**

لقد ولدت في جزيرة صغيرة، واليابان (نفسها) تقع على المحيط من ناحية آسيا. وهذا شيء شديد الأهمية، لأن زملاءنا البارزين يعتقدون تماماً أن اليابان هي المركز لقارة آسيا، ويؤمنون سراً أن اليابان هي مركز العالم. وأنا أقول دائماً إنني كاتب محيط خارجي، محيط مقاطعة، محيط يابان الآسيوية، ومحيط قطر لهذا الكوكب. وأقول ذلك باعتزاز.

يجب أن يكتب الأدب من محيط خارجي باتجاه المركز، ويمكننا أن ننتقد المركز. لذلك فإن عقيدتنا، تيمتنا، أو خيالنا، هي من محيط خارجي للكائن البشري، لأن الإنسان الذي في المركز ليس لديه ما يكتبه. من المحيط الخارجي يمكننا أن نكتب قصة الكائن البشري، ويمكن لهذه القصة أن تعبر عن الإنسانية التي في المركز. لذلك حين أذكر كلمتي «محيط خارجي»، فذلك لأنهما العقيدة الأكثر أهمية بالنسبة لي.

● **في كتاب «أسرة معالجة»، استشهدت بكلمات فلانري أوكنر، حين تحدثت حول الروائية «شابيت»، ذات التدريب المتراكم. ماذا كان ذلك؟**

أعتقد - أولاً - أن كلمة «عادة» ليست جيدة بالنسبة للفنان، لذلك يجب أن أحدد معنى كلمة «عادة» بدقة طبقاً لما عنته فلانري أوكنر. لقد أخذت الكلمة من معلم لجاك مارتين، كما أعتقد. كان جاك مرتين في برنستون أثناء ذلك الوقت. وقد ولدت فلانري أوكنر في عام 1935، كما أعتقد، وبعدها بوقت قصير أجرت حوارات عبر رسائل مع معلمها، الذي كان قد كون مفهوماً خاصاً عن توما الأكويني، الذي كانت شخصية هامة بالنسبة لي.

كانت «العادة» هي كما يلي: حين أكون ككاتب مستمراً في الكتابة كل يوم لمدة عشرة أو ثلاثين سنة، فإن ذلك يحدث تقولباً تدريجياً لعادة في نفسي، لا أكون واعياً بها، أولاً أستطيع أن أكون غير واع. لكن على

أي حال، فإن لدي عادة أن أتجدد ككاتب. لذا إذا ما وجدت نفسي في أزمة لم أخبرها من قبل، فإنني أستطيع أن أولد، أو أستطيع أن أكتب شيئاً، بقوة العادة. لدرجة أنه يمكن لأي جندي، أو فلاح، أو صياد، أن يتجدد بقوة العادة، حين يقابل أزمة عظيمة في حياته. فنحن الكائنات البشرية، نولد، ونتجدد، و(إذا) أبدعنا عاداتنا كبشر، فإنني أعتقد أنني أستطيع أن أواجه أي أزمة، حتى ولو لم نختبرها من قبل.

كل ذلك مفهوم فلانري أوكنر، وأنا أحد دارسي فلانري أوكنر.

إيجاد صوت في التراجيديا:

● كان مولد ابنك نقطة تحول في إيجاد صوتك الخاص ككاتب. لقد كتبت «ولد أول أبنائي، منذ خمسة وعشرين عاماً بعطل عقلي. كانت تلك لطمة، وهذا أقل ما يقال، كما كان علي فوق ذلك ككاتب أن أتعرف على حقيقة تلك التيمة المركزية لعملي من خلال مهنتي، التي أصبحت على الطريق الذي وطدت أسرتي نفسها على أن تعيش فيه مع هذا الطفل المعوق».

نعم، تماماً. كتبت ذلك.

ولد ابني، حين كنت في الثامنة والعشرين من عمري. كنت كاتباً في ذلك الوقت، بل بالأحرى كاتب مشهور على المشهد الياباني. وكنت دارساً للأدب الفرنسي، ومسكوناً بصوت جان بول سارتر و(موريس) ميرلو-بونتي. كنت أعد كتاباً أتحدث فيه حول كل شيء. لكن حين ولد ابني بعطل كبير في عقله، اكتشفت ذات ليلة، أنني أريد أن أجد تشجيعاً، وهكذا رغبت في أن أقرأ كتابي. وكانت تلك هي المرة الأولى التي أقرأ فيها كتابي، الكتاب (الوحيد) الذي تمكنت أن أنجزه حتى هذا التاريخ. لكنني اكتشفت بعد ذلك بعدة أيام أنني لا أستطيع أن أشجع نفسي بواسطة كتابي، (ولذلك) فإن أحداً لن يمكن أن (يتشجع) بواسطة عملي. عندئذ فكرت «إنني لا شيء وكتابي أيضاً لا شيء»، وهذا هو ما أحبطني بقوة، ثم دعاني صحفي، كان ينشر في مجلة سياسية في اليابان، إلى أن أذهب إلى هيروشيما، المكان الذي أسقطت (عليه) القنبلة الذرية. وفي ذلك العام، كانت حركة السلام - حركة مضادة للقنبلة الذرية - تناضل هناك في هيروشيما، وفي هذا الحشد كان يوجد صراع كبير بين المجموعة الصينية والمجموعة الروسية. وكنت الصحفي المستقل الوحيد هناك، ولذلك انتقدت كلتا المجموعتين.

كما وجدت مناضلي مستشفى هيروشيما، وهناك رأيت الطبيب العظيم (فوميو) شيختو. وفي حوار مع شيختو والمرضى في المستشفى، وجدت بالتدريج أنه يوجد هناك ما يشجعني، لذلك أردت أن أتتبع ذلك الشعور بوجود ذلك الشيء. وهكذا رجعت إلى طوكيو، وذهبت إلى المستشفى، حيث كان ابني (المولود الجديد)، وتحدثت مع الأطباء حول إنقاذ ابني.

ثم بدأت أكتب حول هيروشيما،

وكانت تلك نقطة تحول في حياتي. نوع من التجدد الذاتي.

● وهكذا كان هناك تفاعل بين ما رأيت من ضحايا هيروشيما، وما شاهدته أيضاً أثناء ملاحظة الأطباء الذين يعالجون الضحايا، كان شديد الأهمية. هل حركك ما لاحظته بطريقة ما إلى مستوى آخر في التعامل مع تراجيديتك الشخصية؟

نعم، لقد قال لي شيختو «نحن لا نستطيع أن نفعل شيئاً لمن بقوا أحياء، فنحن حتى الآن لا نعرف شيئاً عن طبيعة مرض من بقوا أحياء. فبعد وقت قليل من إسقاط القنابل وحتى الآن، لم نكن نعرف شيئاً، لكننا فعلنا ما يمكننا فعله. كان ألف من البشر يموتون كل يوم، لكنني استمررت وسط أجسام الموتى. وهكذا، يا كينزا بورو أوي، ماذا كان يمكنني أن أفعل غير ذلك)، حين يحتاجون إلى مساعدتنا؟ الآن، يحتاجك ابنك. يجب أن تكون متأكداً أنه لا أحد على هذا الكوكب يحتاجك أكثر من ابنك». عندئذ، فهمت. وعدت إلى طوكيو، وبدأت أفعل شيئاً من أجل ابني، من أجل نفسي، ومن أجل زوجتي.

● كان عنوان روايتك حول ابنك المعوق «مسألة شخصية»، كما جمعت كتاباتك عن هيروشيما في كتاب «مذكرات هيروشيما»، الذي قلت فيه «حين كان أطباء هيروشيما يتعقبون كارثة القنبلة الذرية في خيالاتهم، فقد كانوا يحاولون أن يروا بشكل أكثر عمقاً وأكثر وضوحاً، مدى عمق الجحيم الذي وقعا فيه هم أيضا. كان هناك عنصر مثير للشفقة في هذا الاعتبار الثنائي للنفس وللآخرين، يضاف علاوة على ذلك أيضاً للإخلاص وللأصالة التي نشعر بها..». ذلك ما قلته عند مشاهدة تلك الثنائية في الطبيب، وهو ما ساعدك على أن ترى مدى تعقد مأزق شخصية «بيرد» بطل رواية «مسألة شخصية».

نعم، لأنه حتى ذلك الوقت كانت تيمتي صغيرة حول ازدواجية أو التباس الكائن البشري. جاء (هذا الاعتبار) من فرنسا الوجودية. وأعتقد أنني اكتشفت ثنائية حقيقية، وهي ما يمكن أن أدعوه أصالة. لكن كلمة «أصالة» لم يكن يجب أن تكون منطبقة على حالتي. لقد استخدمت كلمة جان بول سارتر، وقد استخدم اليوم كلمة أخرى. إن الأمر بسيط جداً. لقد أردت أن أكون رجلاً مستقيماً بجدية تامة.

ولقد قال الشاعر الإنجليزي بيتس في قصيدة «الشاب الذي يقف مستقيماً» استقامة مقصودة إلى الأمام.. منتصبا. هذا النوع من الشباب الذي أردت أن أكونه، عندئذ فقط، استخدمت كلمة «أصالة».

● كتب ليونيل تريلنج أن ذلك الاعتراف بمشاعرك، كان واحداً من أعظم الأشياء بسالة وقيمة، التي يمكن لكاتب أن يصنعها. ذلك هو ما فعلته في روايتك «مسألة شخصية».

نعم، لقدأردت أن أفعل ذلك، ففي

الوقت الذي لم أفكر فيه بقيمة أن أكون رجلاً مستقيماً، (شعرت) بضرورة أن أكتب عن نفسي ولم لا؟ فلن يكن ممكناً أن يعاد مولدي، ولم يكن ممكناً أن يعاد مولد ابني، هذا ما شعرت به، (إذا لم أستطع). وهكذا (قررت ذلك) حين كنت بجوار البحر، يجب أن أنقذ نفسي، ويجب أن أنقذ ابني. لقد كتبت ذلك في الكتاب، كما أعتقد.

الفنان كمعالج:

● لقد أصبح ابنك مؤلفاً موسيقياً. وأثناء رعاية أسرتك ـ زوجتك وأطفالك وأنت نفسك ـ له، تعرفتم بمضي الوقت بقدرته على الاتصال. أخبرنا كيف تحقق ذلك؟

لم يفعل ابني أي شيء، كي يتواصل معنا، إلى أن بلغ الرابعة أو الخامسة من عمره. ظننا أنه لم يكن لديه أي إحساس بالأسرة، وهو ما جعله يبدو منعزلاً جداً، مجرد حصاة على النجيل، لكن ذات يوم، بدا مهتماً جداً بصوت طائر في المذياع، لذلك اشتريت أقراصاً مدمجة لأصوار طيور اليابان البرية. وضعت شريطاً مسجلاً لخمسين نموذجاً من نداءات الطيور. كان هناك طائر ينادي بصوت حاد تماماً، مع تعليق بصوت نسائي يوضح أسماء الطيور. «تادا ـ دادا»، ثم عندليب. «تادا ـ دا»، ثم عصفور. «هذا عندليب، هذا عصفور». واستمررنا في الإنصات لذلك الشريط لمدة ثلاث سنوات. وخلال تلك السنوات كنا نشغل أغاني الطيور، وكان ابني الصغير يصبح هادئاً تماماً. وهو ما كان مطلوباً، كي يظل هادئاً. كما كان على زوجتي أن تؤدي عملها، وكان علي أن أؤدي عملي. وهكذا عشنا ثلاثتنا مع أصوات الطيور.

وذات صيف عندما بلغ السادسة من عمره، ذهبنا إلى منزلنا الجبلي، وحين كانت زوجتي تنظف منزلنا الصغير، كنت في الغابة وابني على كتفي، وبالقرب منا كانت توجد بحيرة صغيرة.

غنى طائر (أحد طائرين). فجأة انطلق صوت حاد واضح، قائلاً «هذا هو طائر تفلق الماء». عندئذ صدمت. صمت مطلق في الغابة. ظللنا صامتين لمدة خمس دقائق، وصليت من أجل ذلك الذي هناك على رأسي. صليت «داعياً أن يأتي، الصوت التالي لذلك الطائر، ودعوت أن تأتي الملاحظات التالية من ابني، وأن ذلك لم يكن حلماً». ثم بعد خمس دقائق، غنت زوجة ذلك الطائر، عندئذ قال ابني «هذا هو طائر تفلق الماء». عندئذ رجعت إلى بيتي مع ابني، وتحدثت إلى زوجتي.

وانتظرنا لوقت طويل، صوتاً آخر. لكن لم يكن هناك أي صوت خلال الليل. لم ننم. لكن في الصباح الباكر جاء عصفور صغير إلى شجرة صغيرة مواجهة لنافذتنا. صنع صوتاً خافتاً فقال ابني «هذا عصفور». ثم بدأ كل شيء، شغلنا صوت طائر، وأمكن لابننا أن يتجاوب. صنعنا عدداً من تسجيلات أصوات الطيور، حتى لطيور

الولايات المتحدة وأوروبا. وأجاب ابني بهدوء كامل وبشكل صحيح تماماً، طالما سمع اسم الطائر مرتين أو ثلاث مرات. وهكذا بدأنا نتواصل بالكلمة.

● **كتبت في مقال «أسرة معالجة» أن موسيقى ابنك قد أظهرت لك أنه بواسطة فعل وحيد صغير من التعبير عن النفس، تكمن «قوة معالجة، قوة يمكنها أن تشفي القلب». ثم استطردت موضحاً «لأننا نبدع في الموسيقى والأدب، رغم أننا قد عركنا اليأس ـ ذلك الليل الطويل المظلم للروح، الذي كان علينا أن نعبر من خلاله ـ وجدنا أنه بواسطة عطاء فعلي يعطي تعبيراً يمكن أن نشفى وأن نعرف فرحة الشفاء، وبينما تتواصل خبرات الألم والشفاء، مضافاً كل منها إلى الآخر، طبقة فوق طبقة، ليس فقط كي تغني عمل الفنان، لكن أيضاً كي يتشارك الآخرون في فوائده..».**

أود أن أضيف شيئاً إلى تعقيبي ذلك، لأنه بعد كتابة ذلك المقال، وصلتني عدة أسئلة وعدة انتقادات، تقول «لقد أصبح أوي الآن محافظاً جداً على القديم. إنه رجل هادئ تماماً، كما يقول، فقد عالجته موسيقى (ابنه)، وهو يمكن أن يشفى بواسطة أسطوانة موسيقى: إن ذلك سلبي جداً، ومحافظ تماماً على القديم. كانوا يقولون ذلك، وكان يجب أن أرد عليه. لكنني لم أقل «كي تعالج» باللغة اليابانية، لأن فعل «يعالج» يجب أن يستخدم بشكل إيجابي تماماً للكائنات البشرية، لكنني حين أنصت إلى موسيقى ابني، فأنا لا أجرب أي عمل إيجابي، بل أشعر أنني أفعل شيئاً إيجابياً مع ابني. نحن نتطلع معاً إلى ذات الاتجاه. لذلك، إذا شعر شخص ما بأنه عولج بواسطة موسيقى ابني، فإنني أعتقد أنه، حتى في تلك اللحظة، فإن ذلك الشخص يتطلع إلى نفس الاتجاه، تماماً مثل ابني. وهكذا يكون قد عالج نفسه بشكل إيجابي مع ابني.

تيمات كاتب:

● هل تعتقد أن الكاتب يختار تيماته، أو أنها تهبط عليه؟

أوي: إن التيمة، هي الموقف، أو القصة. التيمة هي التي تختارنا، وهذا هو هدف الكاتب. كما أن الزمن، الأيام هي التي تختارنا ككتاب. يجب أن نستجيب لزمننا. ويمكنني أن أقول، من خلال تجربتي، نفس الشيء مثل نادين جورديمر: أنا لم أختر قصة ابن معوق، أو نحن لم نختر ابن أسرة معوق. لقد أردت أن أهرب من ذلك إذا كان ذلك ممكناً، لكن شيء ما اختارني كي أكتب عنه. لقد اختارني ابني. وهذا سبب واضح في أنني مستمر في الكتابة.

● **قلت في مقال آخر «إن أسلوب كتابتي الأساسي قد نشأ من مسائلي الشخصية، ثم تواصل مع المجتمع والدولة والعالم».**

أوي: أظن أنني أؤدي عملي، كي أتواصل مع نفسي، مع أسرتي، مع المجتمع، ومع كل الكون. وكي

تتواصل نفسي مع أسرتي ومع الكون، فإن ذلك قد يكون أمراً سهلاً، لأن لدي بعضاً من جماع أدب خفي النزعة. لذلك، فإننا حين نكتب حول أسرتنا، يمكننا أن نتواصل بأنفسنا مع الكون. لكنني أردت أن أتواصل بنفسي وأسرتي مع المجتمع، فإننا لا نكتب رسائل شخصية، لكننا نكتب رواية مستقلة.

● ما هو الدور الذي يجب أن يقوم به الكاتب في سياسات زمنه؟

كي نوحد خدمتنا للمجتمع، فتلك هي السياسة، فأنا لا أحتاج إلى أي دور كصانع سياسة. ولدي بعض الأصدقاء أصبحوا صانعي سياسة.

● أنت لا تريد أن تصبح هنري كيسنجر؟

كنت في فصل دراسي مع السيد هنري كيسنجر. وقال السيد كيسنجر في حفل الوداع، بابتسامة شديدة الخبث «يصنع الثعلب شديد المكر ابتسامة أفلام الصور المتحركة. إنها ابتسامة السيد أوي الماكرة». كان ذلك ما قاله السيد كيسنجر.

أنا لست شخصاً ماكراً. على عكس صانع السياسة، بل أصنع أحياناً ابتسامة ماكرة. أنا لست رجلاً له سياسة، يمارس العمل السياسي، لكن من خلال حياة الكائنات البشرية (في كتاباتي)، أريد أن أفعل شيئاً للعمل السياسي. وهو ما يحتم على أن أفعل شيئاً من خلال أدبي أو مقالاتي.

● وما هو هذا الشيء؟

أنا شخصياً يمكنني أن أقول الآن بصوت شديد التواضع، إنني لم أفعل ذلك.

● هل رواياتك وتيماتك الإنسانية، التي تركز على أن تسهم بواسطتها بجهد مشترك في مناخ الأفكار، هي التي ستقلل من إمكانية تطور الفاشية؟

حين كنت في هيروشيما، قال د. شيختو «حين لا تستطيع أن تفكر في إمكانية فعل أي شيء، يجب أن تفعل شيئاً». لذا أفكر، بأنه إذا لم يكن بعض من القوة لدي للتأثير على شباب المثقفين، فإننا يمكن أن ننشئ قوة مختلفة، لأن أزمة الحاضر هي واحدة من مشاعر لا واعية من التطرف القومي في اليابان. إنه شعور شديد الضخامة، فإذا كتبنا عنه على وجه الخصوص، وإذا هاجمناه، فقد يمكن لشباب المثقفين أن يصبحوا واعين بهذا الشعور، وهذا أمر شديد الأهمية في البداية.

● يركز العديد من أعمالك على الشباب، وللمثال «اقطفوا البراعم، اقتلوا الصبية»، التي تدور حول عصابات الشباب، وحيث لا توجد هناك قيم، بعد أن أخليت المدينة. ما هو الدور الخاص بالشباب، الذي عليهم أن يقوموا به من أجل تشكيل أفكارنا حول العالم؟

في نهاية روايتي، يبدع بطلي محبة جديدة، ليست مسيحية، ولا بوذية، كانوا يفعلون فقط شيئاً من أجل روحه، بواسطة حشد من الشباب. ذات يوم يقرأ القائد الجديد الإنجيل أمام الناس، كان الخطاب حول العهد الجديد: «إنسان جديد». لقد أصبح المسيح إنساناً جديداً على

الصليب. يجب أن ننزع البالطو القديم عن الإنسان القديم. يجب أن نصبح الإنسان الجديد، لأن الإنسان الجديد هو فقط من يستطيع أن يفعل شيئاً، لذا يجب أن تصبح إنساناً جديداً. لم يكن لدى بطلي برنامجاً للمستقبل، لكنه كان يؤمن بأننا يجب أن نبدع إنساناً جديداً. يجب أن يصبح الشباب إنساناً جديداً. يجب على الإنسان الجديد أن يتوسط لإصلاح ذات نفسه، كي يبدع إنساناً جديداً. هذه هي عقيدتي، لأنني أفكر دائماً حول دور الشباب في اليابان.

● كيف تعد طلبتك للمستقبل؟ وكيف يكون الإعداد في البداية، كي يصبح الطالب كاتباً؟ وكيف يكون إعدادهم، كي يمتلكوا تأثيراً إيجابياً وفقاً لتعريف الإنسان الجديد؟

آمل، أولاً، أن يكون الشباب مستقيمين، ومستقلين.

● مثل شخصية بيرد في رواية «مسألة شخصية»؟

نعم، كما آمل، وثانياً، أن يكون لديهم خيال، لأن الخيال ليس فقط في أن تقبل صورة الآخر، بل في أن نبدع أيضاً صورتنا الخاصة، وبشكل أكثر تحديداً أن نعيد تشكيل الخيال، الذي أعطى لنا. وهذا سيكون كافياً كي تصبح شاباً جيداً: أن تكون مستقيماً، وأن تمتلك خيالاً.

نماذج من أشعار محمود شوقي الأيوبي

نماذج من أشعار محمود شوقي الأيوبي

«مزامير الحياة»

من أنغام الفجر بين القفر والبحر

إن الحياة شيّقة
أحلامها مؤتلقة
محبوبة كأنها
أسطورة منمقة
بحارها زاخرة
أمواهها مطوقة
تحيط بالأرض وقد
تضل فيها الحدقة
أعماقها مملوة
بكل نفس مغرقة
تَسبح في جناتها
بأنسها مستغرقة
الدر والمرجان وال
حيتَان فيها مبرقة
كأنها سهام نو
ر أو مُدى ممتشقة
أمواجها صارخة
كأجبُل منفلقة
فتَارة كأنها
أجنحة محلقة
وتارة كأنها
صَحائف مزوقة
زرقاء كالبلّور
بالأنسْ البهيج مُحدِقة

(حرية زرقاء) فيـ
ـها النعميات المشرقة
يجري عليها طائراً
مغامر نال الثقة
صياده محملق
في اللج يُجْري زورقه
والسائحون أوغلوا
فيه بروح مشفقة
سروا على مراكب
من الحديد مُعْنِقَة
تمخر في مجاهل
مجهولة ممخرقة
من (آسيا) و(أوستر
اليا) بلاد الدقدقة
ما بينَ هذي كلها
(جزائر) مفرقة
فتارة غربية
وتارة مشرقة
وتارة مجموعة
وتارة متفرقة
تضم في أرجائها
لكل شعب منطقة
فبعضهم يَسود شعـ
ـباً آخرا ليخنقه
وبعضهم في ربعه
أوصاله ممزقة
رقاعه محكومة
وروحه مزهقة
سياسة جائرة
وأمم مشقّقة

كـــأنـنـا فـي أرضـنـا
نسـيـر فـوق بنـدقـة
فـمَـرة إلـى الـهُـوى
نـهـوي، وأخـرى زحـلـقـة

* * *

حلّـق إلى جـو الحـيـا
ة فـي اللـيـالي الـريقـة
البـدر سـيـال الشـعـا
ع روحـه مـعـشـقـة
يـبـعـث سـحـراً منـعـشـاً
للأنـفس المحـتـرقـة
يمـوج بـالإشـعـاع فـي
الصـحـائف المرقـرقـة
عـرائـس الـنـور بـه
قـدودها ممشـقـة
وجـنـاتـهـا كـأنـهـا
ورد الـريـاض المـورقـة
منـشـدة نـشـيـدَهـا
طـوبـى لمـن تـذوّقـه
أسـمـارها واضـحـة
بـالحِكَـم المحـقـقـة
تَـسـكـب فـي الأرواح أنـ
ـغـامَ الـهـوى المتـسـقـة
كـأن أفـلاك الـسـمـا
لـهـا خـيـول مُـعْـتَـقـة
تَـسـبـح مـن بـرج إلـى
بـرج وتـغـشى أطـرقـه
فـتـسـمع الأرواح مـا
بـين الطـيـوب المعـبـقـة

تسمعها فلسفة
الروح، وتحكي منطقة
فلسفة مزمارها
يصم أذن (الزندقة)
طاهرة التوحيد لم
تطرق حماها (الهرطقة)
فصولها ناجية
من (سفسطات) موبقة
كأنها مواكب الـ
ـفردوس بين أروقة
عزيزة الجانب نحـ
ـو عزها مُستبقة
تنطق عن روح الهدى
صادقة مصدّقة
تحدو بها حورية
نحو العلا محلقة

***

الروح يا للروح من
هذي الميول المرهقة
تئن في محرابها
بأنة مرقّقة
تنظر للدنيا وما
برَحبها من ممحقة
ضل بها الإنسان عن
كؤوسه المروّقة
ينظر لا يلوي عن
التراب يوماً عنقه
كأنه في الأرض محـ
ـبوس بقشر بندقة
أفكَاره في جهلها
سارية منسرقة

عَدت عليه شهوة
مجنونة مضيّقة
كأن فوق رأسه من
القنوط مطرقة
أفكَاره شَاردة
وروحه مُنْسحقة
الأخ يغتال أخا
ه في الحياة الضيّقة
والأب يردي بابنه
والابن يبني المشنقة
مجازر عاث بها
لصوصها المرتزقة
مراكب القرصان من
كل الجهات مطبقة
من أمم ضارية
في غيها منطلقة
عاثوا فساداً في الدنا
والأمن سدّوا أفقه

***

الأرض خضراً والربا
جميلة مبرّقة
هذا الربيع مطرب
موشح استبرقه
في كل شبر روضة
تبدو عليها نمرقة
الغيث يهمى فوقها
سيوله مدفقة
عرائس الرياض في
أرجائها مشوّقة
البلبل الولهان فيـ
ـها ينحني للزنبقة

والورد نشوان الهوى
للنور يدني عنقه
غاياتها ملتفة
وحوشها محترقة
تموج بالخيرات في
كل الرقاع المؤنقة
موائد الرحمات عن
أسرارها منفلقة
تلك الصحارى فوقها
الحادي يزجي أينقه
ذلولة لمن هوى الـ
ـحرية الموفقة
غزلانها كأنها
غيد القصور المطبقة
رمالها العفراء فيـ
ـها اللذة المفتقة
وديانها شداءة
بالأعين المتبثقة
وتحت أطباق الثرى
كنوزها المنطبقة
تبعث للناس الغنى
والثروة المندفقة
معادن غزيرة
تحت الثرى ملتصقة
وبينها عناصر
عجيبة مبذرقة

***

إن الحياة كلها
وما بها كالبوتقة
تخرج للناس الجما
ل صورة مؤنّقة

ينطق بالشكر لمن
حبا الحياة موثقة
يشدو بأنغام الهوى
جَلّ الذي قد خلقه

***

الله قد صور في الـ
أرحام تلك العلقة
من نطفة حقيرة
ثم انتشت مخلّقة
فجاء إنساناً بأبـ
ـهى صورة مؤلقة
تنطق عن قدرة من
سوّى الحجا وبثقة

***

وللقضاء سره
نظامه لن يخرقه
هذا إلى الخير انثنى
وذاك دك موْبِقَة
والكل يمشي دائباً
لحظّه ليطرقه
هذا كئيب حائر
حياته ملفقة
وذاك يحسو خمرة
بروحه معتقة
يسري على نور الهدى
أفراسه مسبّقة
ونفسه هادئة
لدينها معتنقة

***

يا قوم مزمار الحيا
ة مطرب لمن فقه

تـزخـــــــــر فـــي الـحـــــــــونـــه
تـلـك الـمـعــــــــانـي الـمطـلـقـــــــة

تـهــــــــــــــتـف بــالــروح إلـــى
الـحــــــــريــة الـمـنـطـلـقـــــــــة

أرجـــــــعـــــــه إلــى الـجـــــمـــــا
ل عـن ظـلام الـمفـــــســــــقـــــة؟

أجـــــــيــــــالـكـم غــــريـبـــــة
لـمـجــــــــدهـــا ممـــزقـــــــــــة

والـروح ضــــــيــــــقــــــتم عـلـيــ
ــه فـي الـحــــيــــاة مـــــأزقـــــه

تـفـنـون أعـــــــمـــــــاراً هـي الـــ
ــقــــصــــيــــرة الـمـؤرّقـــــة

أوثـــانـــكـم خـــــــــادعـــــــــة
مـــخـــدوعـــة مـــحـــتـــرقـــة

حـــــاصــــبـــة مـــحـــصــــوبـة
فـي دارة مـــــضــــيـــــقــــــة

كــــــــــــــأنـكـم إلـــى الـــردى
مـــــخـــــبطـون عـن ثـقـــــة

تـــــرون بـــــالأعـــــين هـــــــ
ـــذي الـمـهـلـكـات الـمصــــعــــقـــــة

تـغـــــالـطـون واقــــعــــيّـــ
ـــات الـخـطـوب الـمخـنـقــــــة

وتـعــــبـــــثــــون دائـمـــــا
بـأرؤس مـــــخــــرّقـــــــــة

لـم الـتــــــــداعـي يـا لـقـــ
ـــومـي أيـن روح الـشــــفــــقـــــة

أهــــواؤكـم غــــــــــــاديــة
عـلـى الـقــــذى مـنـطـبــــقـــــة

***

الـعــــــقـل يـا لـلـعــــــقـل مـن
أودى بـه أو ســـــرقــــــه

والـــديـــن يـــا لــلـــديـــن مـــن
مـن أخـنى بـه ومــــــزقــــــه؟
والخـلــق يـــا لـلـخـلـق مـــن
بـعـــثــره قـــد أحــــرقـــه؟
والـوطـن المحــــــــبــــوب مـن
أكـــــربـه وفــــــرّقـــــه؟
والحــب، يـــا لـلـــحـــب أيـــ
ـــنَ جـــرســـه ومـــوســيـــقـــه؟
والـــعــلـــم، يـــا لـلـــعــلـــم أيـــ
ـــن كــــتــــبــــه المورّقـــة؟
أيـن مــــزامــــيــــر الـهـــدى
لحـــونـهـــا مـنـسّــقـــة؟
وصِـلـةُ الأرحــــام كــــيــ
ــف أبـدلـت بـتـــفـــرقـــة

* * *

حـــضــــارة مــــاديـة
بـأمـم مـــحـــتـــرقـــة
أيـن الـرعـــاة؟.. لـلـعـــلا
يـمـشـــون دون لـهـــوقـــة
مــــوفــــقـــون فـي خـطـا
هـم لـلأمـــور المـعـــرقـــة
يـمـشـــون بـالأمـــة نـحـــ
ـــو المـكـرمَـــات الـلـيـــقـــة
أرواحـــهـم مـــشـــتــاقــة
بـمـجـــدهـا مـــعـلـقـــة
نـاجـــون بـالأمـــة عـن
ســاح الحـــتـــوف المقلقـــة
آراؤهـــم ســـــــــديـدة
لـلـنـاس لـيـــســت مـــحـنـقـــة
فـــهـم مـــزامـــيـــر الـعـــلا
لـهـــا الـدنـا مـــصـــفـــقـــة

تمشي وتقفو حرة
برشدها ممنطقة
تحل كل ساعة
قيود رقّ مغلقة
تحطم القيد على الـ
ـقيد وترمي الربّقة
وتدفع المغرور دفعاً
إن أتى تشدقه
وترفع الحر على الـ
ـمنصة المفوقة
بأمة عزيزة
آراؤها متفقة
طَائرة بكل فـ
ـر في الحياة الريّقة
دستورها يوم الوغى
(إياكم والتفرقة)
الاتحاد قوة
والاختلاف مسحقة

***

هذا اليراع ثائر
جار على ذي الورقة
كأنه قيثارة
أوتارها مصطفقة
لهَا نشيد زاخر
بالأغنيات الليقة
هبت من الروح وليـ
ـست في النها مختلفة
لكنها حقيقة
مشوقة مدقّقة
أبياتها راقصة
في فكرتي مستلحقة

والقلب حيران يز
جي بالأغاني فيلقه
فهي لأهل الفن طيـ
ـف جاء ينضى يلمقه
وهي لأهل الفكر فكـ
ـر ليس يخفي خلقه
فلا أريد عوضاً
عنها جزيل النفقة
فليكتم الموسر عنـ
ـي تبره أو ورقه
وليقل الأحمق فيـ
ـها أو ليَترك حمقه
ألهمتها في ليلة
أطياقها مزبرقه
وهي إلى (الأشواق) جا
ءت بالمعاني ملحقه
وهبتها لكل ذي
مروأة مرتفقه
هذا هو الجمال يبـ
ـدي في الحياة رونقه
فليتق الله الذي
هام به أو رمقه

***

في الفكر نيران وفيـ
ـه جنة مبرقة
فسدد الفكر إلى الحيـ
ـاة تلق مبرقه
أصغ لموسيقى الهوى
بالروح واركب زورقه
واشرب على نخب الحـ
ـياة في الحياة المشرقة

الشيب في الرأس يرى
مشعشعاً لن أحلقه
والروح بي سارَ إلى الـ
حقائق المعنقة
كأنه حمامة
بديعة مطوقة
حَمامة المسك اسبحي
بين الجواء المحدقة
طيري بأشذاء الهوى
من عطره مستنشقة

***

سبحانك اللهم يا
باري الحياة الشيقة

« وراء الحق »

اسع خلف الحقائق السرمدية
وتأهب للراحة الأبدية
واقض أيامك التي أنت فيها
باحثاً في الوجود في خير نية
وتتبع حقيقة الروح تسلم
من هموم المشاكل الدنيوية
مجد الحق، والفضيلة والحب
وكرّم أهل العلوم العلية
وتوقّ الأحداث في كل وقت
بهدوء الحجا، ونفس رضية
إن في كل ما تراه مجالا
لاصطياد المغانم الحكمية
وتشبث بكل رأي سديد
جاء يجري بصورة علنية

ودع القيل والعناد إذا ما
نظرت عينك المعاني الجلية
إن أخفاءك الحقائق إثم
يقتل الروح قتلةً صاعقية
ويغطي نور الحجا بستار
من ظلام الدياجر الجاهلية
إن ذبح الأرواح أنكى بلاء
من شنيع المجازر الدموية
وأشد الأمرين انكارك الحق
بكبر ولهجة سبعية
أعلن الحقَ - صارخاً لا تبال
بالمنايا - بغيرة وحمية
واجهرن بالنداء في كل رهط
مستعينا بالقدرة الأزلية
إن فشو الحق المكرم مر
بين أهل الرذائل الثعلبية
غير أني سمعت للحق صوتاً
يتخطى حواجز الهمجية
أخضع الفكر للحقائق مهما
كان ينبوعها بنفس حفية

المصدر: «أدباء الكويت في قرنين» ج ١.
للمؤلف: خالد سعود الزيد



ترنيمة للقمر الشجي



د. حسن فتح الباب (مصر)

وغداً آخر قتلانا القمر
وكأنا ما سئمنا
لعبة الموت على الأرض الحرام
لغة الصمت على الأشرار منا
يضرمون النار في كل طريق
تحتنا.. من فوقنا
وحوالينا حريق
لم تَسعْهم أرضنا هذي فراحوا
يتبادون صعوداً في الفضاء
نحو هذا المَلَك الحاني الرحيم
بعد أن أفنوا ملايين البشر
ثم لم يبق لهم غير القمر
كأننا حراً قصيًّا لا يُنال
فرموه بالصواريخ وألقوا
فيه ما شاءوا من الأرض اليباب
فبدا بعض تراب وصخور
وأدُوا فيه أمانيَّ العذارى
وخيال الشاعرين
وغداً آخر قتلاهم نَجِيّ العاشقين



دالية الذهول....!





ادريس علوش (المغرب)

إلى الشاعر كريم حوماري
«الإنسان أعظم من قدره...»
عبداللطيف اللعبي

(١)



في الرّابع مِن مارس
يسفِر الغروبُ عن وَحي سُدُولِه
ليَحمِلَ الشاعرُ أحرفَ البَهاءِ
ويلقي بتَعب العُمْر
إلى هَوْدَجِ البَحْر
موقِناً أنَّ شَغَبَ القصيدَة
أبْقى من قفرِ الحَياة
وأخلَدَ من تَكهُّناتِ الغَيْب...!
مُنْشَرِحاً
في رشح الجسد
كنت تهيم في الأمكنة

فراشة تحوم في مدار
الشمس
أو هزيع الليل

ـ ما الفرقُ؟؟!!
وبياضُ الفُصول
يَشتهي فيكَ فيئ ما تبقّى
من أحلامِ الرّماد
ورَعشةِ التَّفاصيل...
مُنزويا
في المكان كعندليب المسَاءات
تَشدُو قصيدة الغياب
بمفردك فاكهة الموت
على مَرأى من نَوارس الضِّفَاف
وتَضرِبُ مَوْعداً للرَّحيل المُبكّر
ا ل م ب ك ر....

(٢)

«يَحفر الليل قَبْري وينام»**
كان البَوحُ بهو كلمات
تسع فوانيسُ الرَّذاذ
ودالية الذُّهول
ظلَّت مُعلقة في منار الميناء
تُفصِحُ عن سرّ خَبايا

كتاب «السُّقوط»***

وبلاغة الصَّمت

حطّت على الجدار

تستَفسرُ رُوح القداس

عَنْ حتف مشتهى

سَاوَرَ الشَّاعِرُ للحظةً

ليستَلهم مِنْ فيض الوُجودِ

أبَجدية النصّ الأخيرِ

ا

ل

أ

خ

ي

ر

* تاريخ رحيل كريم حوماري

** قصيدة لحوماري

* ** رواية لألبير كامو كان آخر ما قرأه الشاعر

استِعَارَاتُ

أخَالُ

الذِي يَحدُثُ مِنْ حَولِي

وقع أشياء تَستعير

لغة واقع ما:

الشّارع
الذي يُخْفِي أنيابه
في مُلصقاتِ الجِدار
وواجهات المَتَّاجر
يَزيغ عَنْ منقار الأزقَّة
لِتَهتدي إليه الأقدام
وَالسيقان
سيان...!
الفَراشات
في انبهارِ
تَحومُ حولَ
حَتفها
كلما رَقصَتْ
لِفَيْض اللهبَ
وشَرارة الهَشيم...
الكَراسي
المُشبْعَة بشَهوة السُّلطة
ترثي حَالَ صَاحبها
باستعارة لغةِ النَّاس
ونبش ما تبقى مِنْ حفيفِ
ورَق
يُحاكي دَورَة المِياه...!
المَنافي
ـ هكذا ـ بقيت في دُرج
السُّؤال

تكَابرُ انشطاَر الهُوية
في جَوَازات ملونة
ممتدَّة مِنَ البحَر
إلى رقص قوارب الموتِ
حيثُ الضفة الأخرى ـ هناك ـ
مَاثلة كفردوس واهم...!
الشَّاعِرُ
الذي يُشبْهُني
مايزال يبحثِ
عن بلاغة القول
ورشح الأشياء...

أخالني
أكتبُ القصيدةَ
غير أني أسعى بلا مَعْنًى
لِهَدم عقاربِ اسْتعاراَتٍ
مُعطلة...!

عكس

عبدالله الخاطر (مصر)

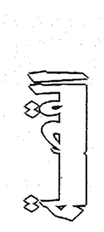
معاكسةٌ والمرائي.
على أي منقلبٍ يتراءى الوجودْ؟!
ومقدرةُ العينِ، عكْسُ الصُوَرْ
تُعاوِدُنا لتخونَ البصرْ
.... من خلال الزوايا
أيقذفُنا العقلُ مرئيةً في سرابِ الحدودْ؟
تخيلَ أنَّ الذي ما تَرى ليس إلا مُسَوَدَةٌ!!
وما نحن إلا انعكاس ظهر،
.... على عكس أصل عبر.
تخيل عكس الذي ما ترى العين،
ترى الليل في آية، وهو يشرقُ في أصلِهِ،
وهذا النهارُ بِجَهْلِ البَشَرْ
يُطْفِئُ العقلُ فيه..... مظلماً
تَخَيلْ أنَّ الذي ما تَرى ليس إلا مُسَوَدَةٌ!!
تباين فيها الوجودْ.
في تَرَدُّدِه...
تَخيَّلْ.....
.... ولا تَخْدَعنْكَ الصُوَرْ!!!

حلوة أنت

أحمد ضوا (سورية)

طار شـــوقي إليـك فـــيض عطاء
والنوى ألف صـــبـــوة للقـــاء
فـــيك يحلو الزمـــان وهو مـــرير
«يا رجـــائي» وفـــيك يحلو رجـــائي
واســتــهلت شـوارد الشــعــر عندي
واســـتظلت بظلهـــا ورقـــائي
واســتــهــامت على ضــفــاف رؤاها
تتــغنى في صــبــحــهــا والمســاء
تعب الحس قـــبلهـــا من زمـــان
وغـــدا القلب فـــاتر الأحناء
وانثنى الشــعــر عــاثر الخطو يمشي
شــاحب اللون مــثــقــلاً بالعناء
نام في هدأة الركـــــود طويلاً
مـــســـتـــريحـــاً في رقـــدة الإغـــفـــاء
وجـــفـــاف الأرواح لحن قنوط
وغـنـاهـا بـالحـب لحـن غـنـاء
أنت للحب مــوعــد أتلقــاه بشــوق يطيب بعــد جــفــاء
وصـــحـــا القلب حين طاف عليـــه
من سناك الحــبــيــب ســيل ضــيــاء
وســمــا الروح بالخــيــال خــفــيــفــاً
ونما الشــعــر عــامــر الأفــيــاء
إذ أطلت ريحـــانة النفس حلمـــاً
ســـاحـــر اللحن والشـــذا والسناء

آية الحسن في محيا جميلٍ
باسم الثغر مشرقٍ وضاء
حلوة أنت كالحقول اخضراراً
وظلالاً تنهل بالآلاء
حلوة أنتِ كالربيع ابتساماً
جلل الطهر حسنه بالحياء
حلوة أنت كالأماني تجلّى
فيك سحر الصبا ندي الرُّواء
حلوةٌ والشباب غضٌّ بهيٌّ
يتهادى في القامة الهيفاء
أيَّ حسنٍ، حبيبتي، تتزيّا
وجمال ينثال ملء الرداء؟
أتراها في طلعة الزهر لوناً
وعبيراً تزدان بين النساء؟
في بياض تشوبه حمرةُ الورد فيغدو في فتنة وبهاء؟
أم تراها في لمحة الظبي لمّا
تتبدّى في المقلة السوداء؟
أم تراها فراشة الحب تزهو
بجناحٍ يرف بالأنداء؟
صوتها الجدول المرقرق لحنا
في فؤادي ينساب عذب النداء
أنت عمري وقطعةٌ من وجودٍ
نسج الحبّ من رباه ردائي
ونعيمي في شقوة الفقر أنت
وسروري وبهجتي وهنائي
علق القلب في هواك حبيباً
صاغه الله من روعة الكبرياء
عاطر الوحي بعد عمر انقطاعٍ
وارفَ الظلِّ بعد طول عفاء
جدّد الشعرُ عوده في حياتي
وشدا الطير في مرامي سمائي
هبة كنت من هبات زمان
حفظ الله سرَّه بالبقاء



- آنستان وأرملة

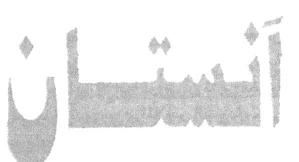
نهاد سيريس

- بياض لن ينتهك

هديل الحساوي

- امرأة بلون الثلج

محمد سهيل أحمد



آنستان وأرملة

بقلم: نهاد سيريس
(سورية)

عندما اندلعت حرب الثمانية والأربعين ركب الحماس السيد مصباح بشكل مفاجئ فانضم إلى جيش الإنقاذ وسافر وهو يعلق بندقيته على كتفه إلى فلسطين، ولكن سرعان ما جاء خبره في رسالة قصيرة من القيادة موجهة إلى زوجة البطل الشهيد فعرفت مديحة أنها ترملت، وهي عروس شابة لم تتجاوز العشرين من عمرها، فعادت إلى بيت أهلها لتنضم إلى أختيها العانستين فاطمة وسعاد.



أصبحن ثلاث نساء يسكن بيت العائلة الكبير، وكان الناس فى الحي اعتادوا احترام العانستين فيذكرونهما بصفتهما آنستين، أما الآن وبعد أن انضمت إليهما الأرملة مديحة فقد أصبحن ثلاث «آنسات»، وكانت الآنسة فاطمة هي أكبرهن بينما كانت مديحة أجملهن إلا أنها قررت أن تنهي قضية الجمال هذه فتوقفت عن التبرج ولم تعد ترتدي سوى الملابس السوداء حتى بعد أن انقضت أيام العدة وأصبح بإمكانها مواجهة الرجال، ولا بأس من القول بأن أختيها العانستين كانتا مثلها غير ميالتين لارتداء الألوان الزاهية أو لصباغ الشفاه والوجنات بالأحمر إلا أنهما لم يرغما نفسيهما على ارتداء الملابس السوداء باستمرار فهذا تعصب لا معنى له وقد ارتدى الجميع يوما الملابس السوداء حزناً على وفاة الأب والأم إلا أن الجميع خفف من الحزن حتى أن مديحة تزوجت السيد مصباح صديق أخيها مدحت وارتدت فى ليلة زفافها البدلة البيضاء.

ومدحت هذا هو الأخ الأكبر والوحيد للآنسات وهو الذي يدير مصالح العائلة التى أورثهم إياها الأب، وقد تزوج يوماً من ابنة ملاك أراض ويعيش معها بسعادة فى أرقى أحياء المدينة، ونقول «بسعادة» لأن العروس كانت همست فى أذنه في فترة الخطوبة بأنه إذا أراد أن يجعلها «سعيدة» عليه أن يخطط ليسكنها فى بيت خاص بعيداً عن وكر النساء هذا، وقد كان لها ما أرادت.

كانت الآنسة فاطمة تمضي وقتها بالتطريز على الطارة وكانت الأقمشة المطرزة تستخدم فيما بعد كشراشف وأغطية مخدات وطاولات وغيرها من الأمور المفيدة، وعندما امتلأ البيت بالأغطية بدأت بتطريز المربعات والمستطيلات كما يحلو لها فاكتشف أخوها مدحت بأن هذه المطرزات تصلح للتعليق على الجدران كلوحات فنية، وقد طلب منها إهداءه لوحة تمثل تاريخ المدينة منذ أن وصل إليها المغول وحتى اليوم فتنازلت له عنها فوضعها فى برواز أنيق وعلقها فى صدر غرفة الضيوف فى بيته ليدهش بها ضيوفه من القناصل الأجانب.

أما الآنسة سعاد فقد كانت تهوى الطبخ، وكانت تقدم كل صباح لشريف، وهو العجوز الذي كلفه مدحت بتموين الآنسات بكل ما يلزمهن، قائمة بالخضار والحبوب واللحوم وغيرها من المواد الأولية اللازمة للطبخ ثم تحتل المطبخ لساعات تحضر الأطباق المتنوعة والشهية التى لن تجد من يتناولها، إلا أن الآنسة فاطمة ومديحة، وإكراماً لأختهما الآنسة سعاد، يقمن بتذوق الأطباق بلقيمات معدودة ثم يدعين الشبع بينما كانت الطباخة الماهرة تأكل حتى الامتلاء، ليس لأنها كانت أكولة بل لأنها لم تكن تحب أن تتحول إلى مجرد طباخة تصنع الأطباق لموائد الجيران فقط.

أما مديحة فقد كانت بلا أي اهتمام أو موهبة تشغل بهما وقتها الطويل

والملل، ولذلك فإنها كانت أثناء جلوسها وحيدة فى غرفتها أو على الشرفة مع أختيها فى الأمسيات أو حين تلجأ إلى السرير وقت النوم، تعود بذهنها إلى العشرين شهراً التى قضتها بسعادة مع زوجها المرحوم الشهيد، وخاصة تلك اللحظات الحلوة التى كان يضمها فيها ويقبلها ويداعبها أو يحنو عليها حين تكون مريضة أو يدغدغها حين تكون بمزاج عكر.

بعد ثلاث سنوات من عودة الأرملة مديحة بدأت الآم المفاصل تهاجم الآنسة فاطمة، فأصبحت بطيئة الحركة ودائمة الشكوى من مفاصلها التى تضخمت وراحت تسبب لها الأرق، وأصبحت للعجوز شريف مهمة أخرى وهى أن يتسدعي الطبيب حين يشتد الألم على الآنسة فاطمة ثم أن يحضر الأدوية الموصوفة من الصيدليات بعد ذلك بقليل ظهرت أعراض مرض السكر على الآنسة سعاد، وهذا الطبيب الشاطر هو الذي شك بوجود المرض من تشخيص الأعراض الظاهرة فطلب فحص للدم، وبما أن الآنسات الثلاث لا يخرجن من البيت مطلقاً فقد كان على العجوز شريف أن يحضر ممرضاً خاصاً ليأخذ عينة من دم الآنسة التى بسبب رغبتها فى تذوق كل الأطعمة كل التي كانت تحضرها، امتلأت بعض الشيء.

بسبب اكتشافها لمرضها ازدادت أعباء الآنسة سعدية فقد أصبحت تمضي وقتاً أطول في المطبخ لأنها صارت تحضر أطباقاً تناسب مرضى السكر بالإضافة إلى الأطباق التي تناسب أختيها والجيران والعجوز شريف الذين لا يعانون من هذا المرض اللئيم. فى هذا الوقت بالذات، أصيبت الأخت الثالثة، الأرملة «الآنسة» مديحة بمرض خاص، ليس من المناسب استدعاء الطبيب حاييم اليهودي، الذي كان يعالج أختيها من مرضيهما، للقضاء عليه (ثم أنه يهودي وهى أصبت تكره اليهود منذ قتلوا زوجها في فلسطين وأقسمت يميناً مغلظاً بأنها لن تنكشف عليه إن أصيبت بمرض ألزمها الفراش).

هذا المرض الخاص الذي لا يصيب سوى الأرامل من النساء. هو مرض الحنين للزوج المتوفي. أصبحت تتطلبه أكثر من أي يوم مضى. أصبح يأتيها فى المنام فيجلس معها ويخاطبها وتخاطبه وفي كثير من الأحيان صارت تناديه فى اليقظة لتسأله عن أمر خطر في بالها وحين تستدير، بعد أن يطول انتظارها له ليجيب، لا تجده فتعرف أنه غير موجود فتتلبسها حالة اكتئاب مؤلمة فتجهش بالبكاء.

وجدت مديحة أن الأحلام ترضيها وتخفف عنها ألم الفراق أكثر من اليقظة فراحت تكثر من النوم لعلها تقابل الزوج العزيز أصبحت تمضي نصف يومها فى النوم وعندما تستيقظ دون أن يكون قد جاءها في الحلم، فإنها تكتئب وتصمت وتمضي بقية يومها في إطلاق التنهدات والأنين وتصبح رقيقة جداً وتذرف الدموع فى أية لحظة. وقد اعتادت الآنسات



التحلق حول المذياع في ساعة معينة من المساء لمتابعة المسلسل الإذاعي اليومي «بعد الغروب» وكان قصة رومانسية عن الحب والتضحية وفيه كثير من الدموع. ففي حين كانت فاطمة وسعاد تستمعان وهما تعملان (كانت فاطمة تطرز وسعاد تقشر الباذنجان أو البطاطا) كانت مديحة تنشغل بكفكفة دموعها التي تذرفها بغزارة والتمخط في أحد مناديل المرحوم التي قامت بتطريز اسمه عليها بنفسها واهدائه إياها أثناء فترة الخطوبة.

أما الأوقات الأخرى التي كانت مديحة تشعر بفقدان زوجها فهي عندما كن يجلسن في الشرفة المطلة على الشارع الرئيسي في فترة ما بعد العصر، وحتى ما بعد المغيب، حيث تقل حركة السيارات ويكثر المتنزهون على الأرصفة، وبما أنها تجلس دون أن تشغل يديها ونظرها خلافاً لأختيها فإن أي زوج من رجل وامرأة يمر قرب الشرفة يجعلها تتحسر على أيام المرحوم حين كان يطلب منها أن ترتدي أجمل ما عندها وتخرج معه للنزهة فتشبك يدها في يده ويسيران بتمهل وهما يتحدثان في أمورهما الزوجية مثل الاسم الذي ينويان إطلاقه على طفلهما الذي سيأتي، رغم تأخر ظهور أعراض الحمل عليها وعدم انقطاع عادتها الشهرية، أو التحدث عن مشاكل الزوج في العمل وغيرها. إن ظهور زوج وزوجة على الرصيف المقابل وهما متشابكي الأذرع يجعل مديحة في حالة حسرة وتألم على الزوج الراحل وتجد نفسها، دون إرادتها، تذرف الدموع وتتأوه وتتنهد فترتفع أعين الأختين المشغولتين في التطريز أو التقشير لتلقيا عليها نظرة حنونة، ولكن لفترة قصيرة جداً، ورغم تضامنهما مع أختهما فهما لا تعرفان مدى الحنان والحسرة اللتين تعانيهما مديحة، فالآنستان لم تجربا الزواج، ولم يضمهما رجل إلى صدره ولم يكتب لهما خطيب رسائل غرامية ولم يهمس لهما زوج بكلمات لطيفة ومحببة تدغدغ أعمق أعماقهما.

انتبهت الآنستان إلى أن اختهما الأرملة تمر في أزمة، ولكن ما العمل، كيف يمكن مساعدتها، فمثل هذه الأزمات النسائية التي تعاني منها لا يمكن من أجلها استدعاء الطبيب لكي يعالجها منها؟ فالدكتور حاييم، حتى ولو وافقت مديحة على عرض نفسها عليه، لا يمكن أن يفيدها كانتا تنتهزان فرصة نومها إلى ساعة متأخرة من الضحى لتجلسا وتتداولا في الأمر وهما منشغلتان في أمورهما. إن من أصعب الأمور مساعدة أرملة فقدت زوجها في عز سعادتها الزوجية حين يعن عليها المرحوم ويحتلها حنين جارف إليه. خطر في بالهما في بداية البحث أن تتحدثا إلى أخيهما الأكبر مدحت، ولكنهما وجدتا أنه من غير اللائق فتح مثل هذا الموضوع، الذي يخص عواطف اختهما وحنينها إلى زوجها المرحوم، مع الأخ الأكبر. طال أمد مشاوراتهما عدة أيام، وفي لحظة إحباط، أصيبتا به بسبب عدم

وصولهما إلى حل، قررتا أن تستشيرا طبيب العائلة الذي تعرضان عليه مشاكلهما الصحية ابتداء من آلام الروماتيزم وانتهاء بمرض السكر مرورا بآلام الدورة وكسل الأمعاء.

وفي أحد الأيام أرسلتا العجوز شريف إلى الطبيب تدعوانه لزيارتهما لبحث أمر في غاية الأهمية، وقد كتبتا على قصاصة من الورق أنه يستحسن أن يقوم بزيارته صباحا قبل ذهابه إلي عيادته، آخذتان بعين الاعتبار أن تتحدثا معه بحرية، ففي هذا الوقت تكون مديحة في سابع نومة تحلم بفقيدها المحبوب. وصل الطبيب وهو يحمل حقيبته الجلدية المنتفخة بالأدوات اللازمة للمعاينة والتشخيص السريع من سماعات ومطرقة وجهاز زئبقي لقياس الضغط وعدة علب تحتوي كل منها على حقنة قام بتعقيمها بالماء المغلي في الليلة السابقة، كما كانت حقيبته المنتفخة تحتوى على الكثير من نماذج الأدوية الاسعافية مثل مثبطات الألم سريعة المفعول ومهبطات الضغط وغيرها.

أجلستاه في ركن قصي بعيد عن غرفة مديحة ثم قدمتا له القهوة بالحليب مع بعض قطع الحلويات التى قامت سعاد بتحضيرها خصيصا للمناسبة ثم راحوا يتحدثون همسا. أخذت فاطمة على عاتقها شرح الموضوع للطبيب فليس من المناسب أن تتبارى الآنستان في الشرح خاصة، وأن سعاد تفضل أن تراقب رد فعل الطبيب حين يتذوق حلوياتها فلا شيء يمكن أن يسعدها أكثر من أن ترى الآخرين يتلذذون حين يتذوقون شيئاً من ابتكاراتها. أخبرت الآنسة فاطمة المشكلة كلها للطبيب، وعندما انتهت من الشرح انتظرتا لكي تسمعا رأي الطبيب والعلاج الذي يمكن أن ينقذ اختهما الأرملة المعذبة، إلا أن الطبيب استمر في التهام الحلويات لأنه أحبها فعلا وأدخل السعادة إلى قلب الآنسة سعاد. وعندما استمر الصمت قامت فاطمة بطرح سؤالها على الطبيب بشكل مباشر. قالت فاطمة:

- نحن نريد رأيك يا دكتور، فأختنا مديحة تتعذب ولم نجد أحداً غيرك لاستشارته فقال الطبيب:

- إنني لا أجد مشكلة طبية في ما سمعت فأنا، كما تعلمين يا آنسة فاطمة، طبيب أبدان ولست بطبيب قلوب ولا أفهم في القضايا العاطفية. بالنسبة لي الحنين هو كيمياء غير مفهومة وإذا أردتما يمكنني أن أكتب لها وصفة من مهدئات الأعصاب فقالت فاطمة بنبرة إقناع قوية:

- ولكننا نريد رأيك ليس كطبيب للعائلة فحسب بل كصديق، فأنت الشخص الوحيد الذي نثق به ونعرض عليه أعضاءنا المريضة، وكما تعلم فإن بيتنا ممنوع على الغرباء من الرجال باستثنائك واستثناء ذلك العجوز شريف الذي يخدمنا. إننا نطلب مساعدتك في أمر لا علاقة له بالطب والأطباء، بل له علاقة بالنفس البشرية الضعيفة، فكر الطبيب لفترة ثم قال:

ماذا يمكنني أن أقول فليس بالإمكان اعادة العمر المتوفي فهذا يتعارض مع قوانين الطبيعة، كما لا يمكن نصحها باللحاق به فهذا غير منطقي ويتعارض مع مهمتي كطبيب. أنني أنصح بأن تجدن لها عريساً جديداً.

ـ عريس جديد؟ رددت الآنستان باستغراب، إن هذا يتعارض مع عاداتنا وتقاليدنا، ففي كل تاريخ العائلة لم يحدث أن تزوجت امرأة من جديد بعد أن تكون قد عادت إلى بيت أهلها أرملة.

حولتا الحديث إلى مشاكل الروماتيزم والسكر ثم شكرتاه على تجشمه عناء المجيء فى اشارة إلى أن عليه أن يرحل فنهض يحمل حقيبته وعند الباب لم ينس أن يمتدح براعة سعاد فى صنع الحلويات.

اقتراح الطبيب حاييم جعلهما مستفزتين بل غاضبتين، واعتقدتا بأنه عاملهما باستهتار. إن مجرد الحديث فى بيت العائلة عن البحث عن عريس لإحدى نساء البيت يعتبر استهتارا واستخفافا بالجد الأكبر الذي بني هذا البيت منذ أكثر من قرن ووضع قوانينه. وبمناسبة الحديث عن القوانين واحترامها فلا بأس أن نقول بأنها لم تخرق مرة واحدة طوال كل هذه الفترة ويكفي أن نعلم بأن الجد الأكبر كان قائداً عسكرياً صارماً مشهوراً بتعلقه الشديد بالنظام، وقد خضع إلى دورات عسكرية عليا فى كل من استنبول وبرلين، وكان قائداً لوحدة مدفعية فى معركة «جناق قلعة» وحصل على أوسمة عديدة مكافأة له على انتصاراته المدهشة على العدو، وعندما وضع قوانين البيت فإنه وضعها ليلتزم بها الرجال والنساء على السواء، وعلى رأس هذه القوانين أن يصوم الشاب أو الفتاة من العائلة عن الزواج إن لم يأت «النصيب المناسب»، وبسبب هذا القانون فقد مات العديد من أفراد العائلة عانسين. و«النصيب المناسب» يعني أن تتم صفقات الزواج مع عوائل متساوية من حيث المكانة والملاءة، وإن لم تتوفر إمكانية لمثل هذه الصفقات فعلى الشبان والشابات أن يهتموا بخدمة البيت والعائلة والسلام.

لقد قام الأب بتزويج الأخ مدحت بفتاة من عائلة مقربة جداً من الأب ولها مكانتها فى البلد حتى أن أحد أفرادها قد وصل إلى مناصب عالية فى الدولة، ثم إن مديحة قد تزوجت مصباح لأنه من عائلة عريقة ولأنه صديق أخيها مدحت ويعرفه جيداً، وقد ألح مصباح كثيراً على مصاهرة مدحت حتى استطاع أن يجعله يوافق، ورغم أنه من عائلة لم تعد تملك الكثير (كان آخر الولاة العثمانيين للمدينة قد صادر معظم أملاك أجداده لأسباب تعود إلى الشك فى الولاء) فقد وافق مدحت لأن الشاب كان ينشط في التجارة بشكل مستقل، إلا أن الحماس القومي الذي ظهر عليه بشكل مفاجئ أدى إلى مقتله فرمل مديحة وخلق هذه المشكلة التى تنطعت الآنستان لحلها.

فى إحدى المرات كان العجوز شريف يثرثر مع سعاد فى المطبخ بعد أن جلب ما كانت قد أوصته عليه من مشتريات كانت تحتاج إليها لصنع أطباقها

الشهية. كان في كل مرة يأتي بها بالتواصي يجلس مع الآنسة سعاد في المطبخ لنصف ساعة يتحدث خلالها عما يجري في المدينة بلسان العارف الثرثار وهو يلتهم ما تكون الآنسة قد حضرته مسبقاً من أطباق المشهيات والحلويات ثم يأخذ السلة المليئة بحافظات الأطعمة التي تكون قد ملأتها بما قامت بتحضيره ليوزعها على بيوت معينة. كانت سعاد، كما أشرنا، تحرص على ارسال الأطعمة إلى بعض الناس رغبة منها في أن يشاركوها متعة تذوقها، ثم إن الأمر لا يخلو من خدمة إنسانية لبعض فقراء الحي ونوع من التواصل الإنساني مع البعض الآخر الذي قد لا يكون بحاجة إلى صدقة، ولكن العادات والتقاليد تحبذ تبادل الأطباق (كانت سعاد ترفض تذوق أي من الأطعمة التي يرسلها الآخرون). إذا كان العجوز يثرثر في المطبخ عندما جاء على ذكر تحضير الأرواح، وكانت المناسبة التي كان يتحدث عنها هي أن بعض أقاربه قد مات لهم شخص عزيز بشكل مفاجئ، وكان قد أخفى قبل موته كل ثروته ومدخراته وبعض الأمانات التي كان البعض قد أودعها لديه، فقد كان أميناً وحسن السيرة في مكان لم يستطيعوا اكتشافه رغم أنهم لم يتركوا مكاناً أو ثقباً إلا وبحثوا فيه. وأخيراً قرروا، بعد أن عجزوا أن يستدعوا اختصاصية في تحضير الأرواح لتحضير روح الميت لسؤاله عن المكان الذي أخفي فيه الأموال.

كانت الآنسة فاطمة جالسة في الصالون تطرز على الطارة حين لفت انتباهها موضوع تحضير الأرواح فتركت الطارة على المقعد الوثير وجاءت إلى المطبخ لتنضم إلى سعاد في الاستماع إلى بقية الحكاية، فعرفت بأنه تم تحضير روح الرجل التي كشفت لهم عن المكان الذي أخفى فيه الرجل الثروة، وكان بالمناسبة في حفرة في حديقة المنزل وبالضبط تحت شجرة «زنزلخت» كانت غرست لتأمين الظل في أيام القيظ. وبالفعل فقد حفروا في المكان المعين فوجدوا صندوقاً يحتوي على كل الأموال.

نظرت الآنستان كل في عيني الأخرى دون أن تنبسا بحرف فقد فهمت كل منهما بأن حل مشكلة الحنين عند أختهما الأزملة متاح لهما وبين أيديهما، فراحتا تسألان العجوز عن تلك الاختصاصية في تحضير الأرواح وهل يعرفها وهل يمكن الاستفادة من امكانياتها وكيف تظهر الروح حين تحضر وهل يمكن التحدث معها وعشرات الاسئلة التي تخطر في بال من عنده مشكلة ولا يمتلك حلاً لها. وعدهما العجوز بأن يهتم بالأمر ويذهب شخصياً إلى المرأة ليفهم منها كل شيء ويكفي أن تمهلاه عدة أيام ليأتي بالأجوبة على كل هذه الأسئلة، ثم حمل السلة ورحل تاركاً الآنستين في حال من الأمل بأنهما وجدتا الحل المناسب لمشكلة مديحة، وهو استحضار روح الزوج العزيز لتتمكن من إفراغ حنينها واشتياقها واستفقادها لزوجها في روحه.

سار كل شيء على ما يرام وساد البيت أجواء من الترقب والفضول، ثم جاء شريف العجوز بالأجوبة الشافية على أسئلة الآنستين فقال:

- لقد قابلتها، وهي امرأة معروفة جداً ومشهورة بضرب المندل وتحضير الأرواح. اسمها «الشيخة عزيزة» وهي امرأة محسنة تهب كل ما تجني إلى الفقراء، ولا تقوم بعملها إلا خدمة للخير. إذا ما طلبها أحد لاستحضار روح شخص ما فيجب أن يكون من أجل فعل الخير وليس الشر.

حدثهما عن أمور كثيرة استطاع أن يحصل عليها من الشيخة عزيزة بالذات إلا أنه لم يستطع أن يشفي غليلهما لمعرفة أمور أخرى تتعلق بتحضير الروح فالشيخة رفضت الإفصاح عن سر موهبتها وكيف تتجلى إلا أن الآنستين صرفتاه وطلبتا منه أن يحضر في الغد كالعادة لأنهما قد تطلبان منه أمرا محدداً. وفي المساء وبعد أن استمعن إلى حلقة جديدة من مسلسل «بعد الغروب» حين ذرفت مديحة بعض الدموع بكل صدق، أطفأن المذياع ثم انتقلن إلى الشرفة التي تطل علي الشارع وهناك فاتحتا مديحة بالموضوع. اندهشت الأرملة في بادئ الأمر ورفضت التصديق بأنها تستطيع التكلم من جديد مع زوجها الحبيب، ولكن بعد شرح مستفيض وبعد أن أعدن إلى أسماعها ما كان قاله شريف العجوز عن امكانيات الشيخة عزيزة اقتنعت مديحة وطلبت منهما أن يهملاها بعض الوقت للتفكير قبل أن توافق على استحضار روح مصباح الحبيب. والحقيقة هي أن مديحة قد ارتعبت من الفكرة، فليس من السهل على أرملة ناعمة تذرف الدموع بسهولة شديدة مقابلة روح زوجها المتوفى وجها لوجه. قال شريف العجوز بأن الروح لن تظهر ولكن سيظهر أثرها وستدل على حضورها، ثم أنها سوف تتلبس جسد الشيخة عزيزة وستتحدث بصوتها، ولكن قد تمد الروح يدها وتتلمسها باشتياق، وهذا ما لا قدرة لها على تحمله. إن استحضار الروح هو استحضار لعالم الموت، ومقابلتها هى مقابلة لشخص ميت، وهذا ما جعل مديحة ترتعد خوفا، وهي جالسة في سريرها ليلاً بعد أن بدأ النوم يجافيها. ثم ماذا لو تعلمت الروح طريقها إلى غرفة نومها وأصبحت تأتي كل ليلة لتدل على وجودها بصوت قرقعة أو بتحريك قطع الأثاث أو قد تبدأ بالمزاح (كان، رحمه الله، يحب المزاح وصنع المقالب) كأن يطفئ النور فجأة وهي سهرانة وحيدة في غرفتها، أو يشعل النور بعد أن تكون هي قد أطفأته وأوت إلى السرير أو ربما تجرأ ودخل إلى الحمام وهي تستحم أو أن يفاجئها وهي عارية فهو الآن محرم عليها وهى محرمة عليه.

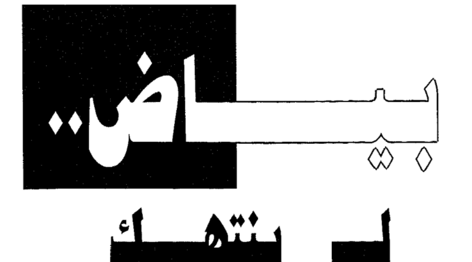
فجأة سمعت قرقعة من داخل خزانتها فانتفضت وقد اقشعر بدنها وانتصب الزغب على جسدها فتركت النور مشعولاً خوفاً من الظلام واندست فى السرير وسحبت الغطاء إلى ما فوق رأسها. راحت ترتعد

منكمشة تحت غطائها، وقد شنفت آذانها لالتقاط أي صوت أو حركة أو قرقعة أو طقطقة، فسمعت ما يهيأ لها أنه وقع أقدام في الغرفة ثم صوت اصطدام شيء ما بمقعد حتى أنها شعرت وكأن يداً تتلمس الغطاء فكادت تبول في سروالها. من خوفها قررت أن تريح نفسها فصرخت، دون أن تخرج رأسها من تحت الغطاء، بمصباح وطلبت منه أن يتركها وشأنها لأنه يخيفها، وبما أن المرحوم كان لطيفاً معها باستمرار وكان يخاف على مزاجها أن يتعكر فقد تجرأت على إعطاء الأوامر له بصيغة صارمة لكي يرحل، وما هي إلا لحظات حتى أحست بأن الأصوات الغريبة قد توقفت، ولم تعد تشعر بالأيدي تلامس على غطاء السرير، فأزاحت أشياء الغرفة وأثاثها كما تركتها قبل الاستلقاء حينئذ أزاحت الغطاء عن رأسها بشكل كامل ثم استندت على مرفقيها ورفعت نفسها وراحت تنظر إلى كل الجهات فلم تجد أى أثر يدل على وجود روح المرحوم، ثم تجرأت فنزلت عن السرير وذهبت إلى الخزانة ففتحتها فلم تجد شيئاً مريباً إلا أن كل هذا لم يطمئنها فقد ظلت سهرانة حتى الصباح تلتقط أي صوت مهما كان حتى لو كان دبيب نملة فتعود لرفع رأسها للنظر وتفقد الغرفة.

بقيت نائمة حتى الظهيرة وعندما استيقظت أخيراً شعرت بالراحة لأن ضوء النهار، كالعادة، يشيع الطمأنينة فى النفس، فنهضت وارتدت ثيابها، وعندما خلعت ثياب نومها تلفتت إلى هنا وهناك خوفاً وخجلاً إلا أنها شعرت بسخف ما كانت تشعر به وأحست بطمأنينة مفاجئة، فكم هي الحياة مريحة بدون هاجس وبدون خوف. وقارنت بلمحة سريعة حياتها الاعتيادية بما يمكن أن تكون عليها حياتها إذا ما قررت أن تستحضر روح زوجها فوجدت أنها في نعيم.

عندما خرجت إلى الصالون وجدت أختيها جالستان وهما تعملان فى التطريز والتقشير، وفى الحقيقة فقد كانتا فى انتظارها لتسمعا منها قرارها حول استحضار روح مصباح إلا أنها أهملت الأمر وكأن شيئا لم يكن ولم تتحدث فى الموضوع فتركتاها فى شأنها. أما بعد العصر، وبينما كن جالسات في الشرفة فقد وجدت أن عليها قول شيء عن الموضوع لأنها تعتقد بأن أختيها تنتظران قرارها. قالت لهما بأن عليها أن تحترم هدوء روح المرحوم وسكينته وإن استحضار روحه سوف يشوش حياتها بعد أن تعودت على فراقه وسوف يجعله حزيناً على فراق الحياة وسيأسف لموته بعد أن اعتاد على وضعه الجديد.

هزت الآنستان رأسيهما توافقانها على رأيها، ومنذ ذلك اليوم أصبحت الأرملة مديحة أفضل حالاً ولم تعد إليها الكآبة ولم تعد تشكو من الحنين إلى زوجها المرحوم، إلا أنها لم تعدم بعض الدموع التى تذرفها من وقت إلى آخر.



بياض لا ينتهك

بقلم: هديل الحساوي (الكويت)

تقرفص على الكرسي أمامي، قلب سيجارته وامتص الدخان المتصاعد منها بنهم، كان الدخان يتصاعد، يصطدم بالسقف، فيتلاشى.

سحبت كرسياً، أسندت إحدى ركبتي عليه وانحنيت أغرس أنفي في شعره، أستنشق رائحة الدخان المختلطة بذراته، كان يحترق.

نظر إلي، وغاب من جديد، كان منتشياً، منتشياً؟

كان يحدق في اللوحة البيضاء، يداه ترتجفان وفرشاته تكاد تسقط.

كان، لا يرى اشتعالي أمامه، أحتفل وحدي، أنا وظله، به، أحبه على طريقتي، من بعيد.

كان يسبح في ملكوت مرعب، وكنت أتجاهل رحيله الصامت، وأكتفي بالجثة.

تجاهلت دروباً، هربت مني ومنه ومما كناه.

واعتدت نفسي، أمزقها، بنزواتي السادية، أعتصرها بتعذيبي... ربما أفهمها

أحادثني بما أجهله

وأراد بما لا أتوقعه مني، أجوبة على أسئلة يرعبني النطق بها.

أجلس أمامه أراقب طريقته في امتصاص سيجارته ببطء، وسراب ابتسامة يتسلل إلى شفتيه وهو ينفث سحب الدخان.
فخ منصوب، وأنثى ساذجة..
لم يدفعني إليه في المرة الأولى إلا طريقته في الانزواء الصاخب عني
يسكت، ينمو جدار صامت يحيط جهاتي الأربع، أراه بالآلاف يدور حولي..
بدأت على مهل أراقب ملائكته عينيه وظننت بأنهما تراقباني.
كنت بغرور أردد لصاحباتي، سأقتحم أسرار ذلك الوجه.
كنت أهيم بطريقته الصبيانية الرجولية في الجلوس، بإمساكه الفرشاة وغرقه في لاشعوره.
رغماً عني لم يكن لي الحق في مقاطعة تجلياته
أول مرة التقيته
كان يجلس على الكرسي كما يجلس الآن، ذراعان على كل مسند، وكل رجل في ناحية، ملتفتان على قوائم المقعد، يمسك فرشاته بيده، بفمه، ويوجه طعناته إلى اللوحة، بصخب مزاجي،
ليخربش البياض بطلاسمه السحرية كخربشة المشعوذين
درت نصف استدارة لأصفق له، كنت تركته ساعات ورجعت
كانت بيضاء وبقيت بيضاء
نطق استغرابي: فرشاتك بلا ألوان
قاطعني: لا يحق لي انتهاك حرمة البياض
كل لوحاتي الملعونة أمامك كانت يأساً مرسوماً لأصل إلى الحقيقة الكبرى بأني لا أسعى سوى إلى البياض
ففتنت به
أو ربما قتلت نفسي به لا أدري
وجدت نفسي أجلس أمامه
ليرسمني

تابعت الخيوط الرمادية في تصاعدها، تلامس السقف فتلونه بالسواد.
بلا جرأة في مقاطعة صمته، تكلمت، رأيت الفزع يطل من عينيه، سابقة لم تحدث أبداً من قبل.
وهل كنت لأجرؤ؟
تجمع الألم في حنجرتي، بصقت روحي المهشمة وتناثرت أمامه: لا تملك الحق في رسمي!
كانت ساديته التي يعشق بعثرتها على الورق، تنتقل إليّ كمرض معد!
كان البياض أشد لوحاته إذهالاً وما عداها شر لا بد من الاحتفاء به.
كان الغموض والصمت والموت الذي يمارسه باشتهاء وراء احتراقي فيه.
ولم أنتبه إلا بعد التفحم، كنت أرقص بغباء يوم اعتقلني داخل أسوار بلاده،

وأنبض حباً للجسد المتطاير أمامي، منهن جميعاً.

كنت أصلي في محراب كلماته، وأقاطع أي حرف لم ينطقه، صارت لغتي هو،

قال لي: الرسم هو أن تعيد الخلق من جديد..

أن تحكي الحكاية كلها.. من البداية.

كنا نتجول في المعرض، العيون كانت مرسومة بشغف على الجدران، خضراء، حمراء، عيون بكل لون أمكن اختراعه.

ردد: العينان، السحر ينبعث من خلايانا، صاحبنا (وأشار لصاحب اللوحات خلف الجدار المنخفض) عاشق لانعكاس نفسه في العيون.

اقتربت منه سقطت الكلمة من فمي، تسممت: مثلي.

حلقت مع آخر غيمة سوداء طارت من سيجارة..

كان الرماد تناثر حول المنفضة، دمامل صغيرة تنفقئ عن سائل أسود.

شعرت بالغثيان، وقفت، وأكملت آخر هزائمي: تعبت من اللاشيء في حياتك.

امتدت يده إلى الفرشاة، سحقني خبث بلاهته..

اغتصبت فرشاته من بين يديه ورششت الألوان على الأبيض.

لكن، فجأة..

أشعل الفرشاة وأحرق كل اللوحات الملونة، وبدأ يرقص.

امرأة

بلون الثلج

بقلم: محمد سهيل أحمد
(العـــراق)

ناعماً صامتاً يهطل الثلج على عمان...

استأنف بحثي المضني عن امرأة سكنت ذات مرة، طفولتي ورقشت رأسي بحكايات عن أنس وجان، أقزام ومردة، كلاب وقطط..

لكي أعثر عليها يتعين علي أن أطرق في كل مرة أكثر من ركن وأرغم قدمين مرهفتين على أن تقرعا أكثر من رصيف ورصيف لتوقعي أنها، أما أن تحل في متر مربع وتفرش عليه بسطتها هنيهات حتى تفارقه إلى متر مربع آخر، وهي بهذا تمارس، ربما دون أن تدري، شكلاً من اشكال التضليل ينبع من حذر نسائي أو كبرياء تدرأ بهما اهانات الأرصفة.

«... ما من أحد ينكر أثر المخلوقات الرائعة في حياتنا .. يبدو أنها تأخذ بالانقراض يوما اثر يوم!»

ذات يوم صادفتها في مكان ما وقتئذ لم تكن الرسالة بحوزتي. كنت نسيتها قبل الخروج على الطاولة بغرفتي المستأجرة. أشاحت بوجهها عني. ألححت عليها أن تنير ذاكرتها ففعلت بعد فترة صمت. لمحت اشراقة لابتسامة. غمغمت باسمي وراحت تسألني بترفق غير متوقع عن الجميع: أمي محلتنا، الراحلين والأحياء، (البرهامة) المجاورة لمخبز المحلة. لم أسألها عن ولدها،و كانت الإجابة عندي: لقد اصطحبته الحرب معها إلى حيث لارجعة فلم ألح بالسؤال لكنني لاحظت أنها لم تكن في لهفة لاستلام رسالة طلب مني أن أوصلها إليها بائع امشاط كلت قدماه بحثاً حتى ا ضطر في نهاية طوافه اللامجدي، لأن يلتمس مني أن أواصل مهمة البحث عن العنوان المدون على المظروف.. أن كان الرصيف عنواناً!

اليوم هو الخميس: موعدي للترول إلى (وسط البلد) بعد عناء أيام من العمل في مشغل لصب قوالب الأحذية يفتقد لأبسط وسائل التهوية.. موعدي في يوم كهذا مع متع صغيرة: كأس مثلجة من عصير (تمر الهند)، شطيرة فلافل في

مطعم شعبي. ربما ألتقي صديقا (وهو أمر نادر الحدوث) أزجي الوقت بالتفرج على واجهات المحلات وتفتيت ركامات العزلة بالذوبان وسط المارة.. اليوم بالذات لي موعد مع متعة لا تخطر على بال «.. حضور احتفالية الثلج لأول مرة.. سيفسد الثلج متعتك الهاربة.. ليفعل أيها الجنوبي المترع بينابيع ساخنة.. دونك والثلج هيا تمرغ في أحضانه.. كان ينبغي أن يستخدموك لإذابة كتل الجليد أيها الحارق المحترق.. الأيام أحلام أو كوابيس.. آه.. ما أقسى الخارج! ما ادفأ البيوت تمرق للوراء هياكلها الشبحية بشبابيكها الصامتة وستائرها العازلة وجمر مواقد.. دفء أجساد وحكايات تتماهى عبر زجاج الحافلة التي تنحدر بك لمركز المدينة، وهي تتسارع متلاشية بعيداً عن مدى النظر عكس مسار الباص. إذ ذاك ينساب دمع جليدي أبيض على الزجاج المضبب.. مدينة مقفرة في عز الظهيرة. في عز الثلج، مدينة نهارها ليل أبيض.. الثلج يتربع على كل شيء.. على الأكمات على القباب على هام الشجر وعلى القلب الوحيد.. الوحدة أسوأ المنافي.. اهبط أيها المكبل بالاعباء... مثل طفل يتيم أو مهاجر بلا قوم.. عكس اتجاه سيزيف.. تحرر من اغلالك .. غادر مخبأك.. مملكتك الزائلة.. لا حب.. لا أحلام.. لا امرأة.. وسائد هي المدن .. حرير أو شوك.. حنون أو قاسية في آن معا.. المدن وسائد.. كلا أمهات..؟

كلا... أكثر المدن بلا قلوب، المدينة زوجة أب... القرية أم حنون.. يا من فقدت أمك مرتين.. مرة يوم كانت حية ترزق... انتزعوك من حضنها لسبب ما.. لم يكن الطلاق مثلا.. لعل أعمامك لم يكونوا ينجبون أطفالاً وربما لأنك كنت تشبه جرواً مدللاً أعجبهم منظره فآثروا اقتناءه وفقدتها يوم رحلت إلى الأبد.. ها هي صاحبتها.. هنا في عمان... كانت في زمن بعيد تروي لك الحكايات عن أنس وجان وقطط «.. كان يا ما كان.. في قديم الزمان.. كان لدي قطة من أمهات القطط ثلاث قطيطات سود لهن عيون ملونة وشعر كالحرير.. كانت أمهن تخاف عليهن لحد الفزع وإلى الحد الذي لم تكن تسمح لهن بمغادرة البيت...

«استأنف بحثي الدائري، رغم تهافت الثلج، وأضم باقة معطفي الذي اقتنيت، في وقت مبكر، من أحد باعة الملابس بالكيلو، متحاشياً دونما جدوى دعابات ندف الثلج القطنية اللاسعة. الزقاق الذي يزنر المسجد الحسيني يكاد أن يكون مقفراً. ألقي نظرة عجلى على الرصيف الأيسر المنتهي بتقاطع ومن ثم يستأنف مساره لينتهي بعد عشرين مترا عند أول إشارة ضوئية تتدفق عندها السيارات إلى شارع (سقف السيل). ألمح قطع غيوم سوداء جهة الرصيف. أدرك أنها عباءات تضم أجساداً مقرورة لبائعات. بمرور الأيام ألاحظ أن عددهن يتعاظم رغم هطول الثلج. أنهن لا يملكن إلا أن يفعلن ذلك يجلس غير عابئات برطوبة الأرض وبرودتها بينما آثرت أخريات القعود على ألواح كارتونية يضعن قبالتهن بسطات نثرت عليها سلعاً شتى: شفرات حلاقة، زجاجات كافور، بخور، شامبو، ولاعات، أكياس تمر، أكياس حناء، سجائر مجمركة أو غير مجمركة.

يتوقف الثلج من بعد نثيث صامت.. أشعر بجوع مفاجئ، المطعم الوحيد في الزقاق مقفل.، تموء قطيطة. تتشمم صحناً فيه بقايا حمص، كسرات خبز وثمرة فلفل مقضومة لحد النصف. تلعق القطيطة ما في الصحن، تتقافز بجسد مرتعش. أودعها جيب معطفي.. تمكث بداخله لدقائق ثم ما تلبث أن تنط مغادرة إياه.. إلى الخارج .. إلى الثلج.

وفي يوم شتائي قارس هطل الثلج على المدينة. استيقظت القطيطات السود الثلاث. جئن لأمهن وطلبن منها أن تأذن لهن باللعب في الخارج فأبت الأم:

ـ لن أدعكن تخرجن! لن أشعر بالاطمئنان. ثمة ذئاب وسباع ووحوش وثلج..!

فجأة أبصر الخالة «فاطمة» جالسة في آخر الصف تفرش قبالتها بسطتها المعهودة.

اقذفها بدفقة تحية بخارية. ترد بصوت واهن فيما أعلن:

ـ الرسالة معي..

ـ الرسائل..؟! إنهم لا ينقطعون عن كتابتها.. لابد أنها من قريبتي.. وها أنت تشهد ما أنا فيه من حال..الذي يدري يدري..! افتحها واقرأها لي..

أشق المظروف . اقرأ مردداً:

ـ كما حزرت .. مرسلتها امرأة وهي تسألك مبلغاً من المال... اسمها.. أم.. تهز رأسها مقاطعة إياي:

ـ ألم أقل لك.. ؟ أنها تطلب من حافي القدمين نعلاً! أنا مضنوكة ومريضة.

نسكن غرفة بائسة. نحن ست بائعات. أحيانا يتقلص عددنا إلى ثلاث... أنا أقدم المستأجرات.. شهدت بعيني طاهرات وعاهرات. غرفتنا باردة جداً. أضف إلى ذلك أننا نتشاجر يومياً.... أحيانا لكي لا نشعر بالبرد..

ـ هل أنت بحاجة إلى مساعدة...؟ هل أحضر لك الدواء..؟

ـ كلا ... الآن أشعر ببعض الدفء. ثمة من ناولني كأس شاي قبل أن أجيء بدقائق... هلا أكملت حكاية القطيطات؟

ـ ولماذا لا ترويها أنت. أسلوبك كان آسراً أيام زمان يجعلنا نتخشب في أماكننا صامتين.. أستغرب من كونك لا تذكرينها!

تشير لرأسها:

ـ لم يعد خالي البال. كلما امتلأ الصندوق بالحاجيات صعب الحصول على أي منها.. احك لي .. هيا.

وأبت القطيطات السود الثلاث إلا معاندة أمهن ومن ثم تسللن للخارج في الليلة الثالثة. وبعد يوم كامل من اللعب على الثلج وبعد أن شعرت القطيطات بتعب وجوع شديدين أقفلن عائدات إلى البيت كانت ندف الثلج ترقش أجسادهن إلى أن استحلن إلى بيضاوات. وقفن أمام باب البيت . قرعنه. شرعت أمهن ضلفة الشباك وهتفت متسائلة:

ـ من بالباب..؟

ـ نحن بناتك الحبيبات.

ـ بناتي..؟! لكن بناتي سوداوات وأنتن بيضاوات. لستن بناتي.. أنا لا أعرفكن!

وهكذا انصرفت القطيطات بعيداً وهن يتراعشن مذعورات يبحثن عبثاً عن مأوى أو حجر يرضى باستقبالهن..»

المرأة نائمة يبدو ذلك جلياً من اسبالها لعينيها ومن اتكائها على الجدار.. أضع رأسي على دكة بالقرب من حضنها. أروي لمن كان تروي لنا الحكاية نفسها. عيني على نهاية الزقاق إذ تأتلق الاشارة الضوئية بالأحمر.. اسمع فرملة قوية.

وأنا استأنف الحكاية تتناول المرأة رأسي. تضعه في حضنها. يضطرب كياني قليلاً. اتلفت يمنة ويسرة. أشعر بالدفء. ليس من معطفي الأسود ولا من الحكاية بل من إحساس غريب.

الثلج يواصل نثيثه.. سياط ترشق وجهي أرفع رأسي لأكتشف أن عباءة المرأة الغريبة مثلي قد اكتست بالبياض وأن معطفي أخذ بالابيضاض تدريجياً.. تحت رذاذ أبيض هامس أشعر إنني أستحيل والمرأة .. شيئاً فشيئاً إلى كيان واحد.

صامتاً ناعماً يهطل الثلج!



- تأريخ ثان لمتاهة الأمصار

سعد الجوير

تاريخ ثانٍ لمتاهة الأمصار

رسالة جرير

سعد الجوير (الكويت)

- 1 -

خبّروا عنك أحفادنا
فانتبهت مدنُ الليل
ودّعت غفوتها..
.. كانت قصور المجد تُبنى
من حكايات الحبِ
والحرب.

«إن العيون التي في طرفها حور
قتلننا ثمّ لم يحيينَ قتلانا
يصرعْن ذا اللُّب حتى لا حراك به
وهنّ أضعف خلق الله أركانا
أتْبَعْتُهم مقلةً إنسانها غرقٌ
هلْ ما ترى تاركٌ للعينِ إنسانا»

- ندخل مجداً من ذاكرة الملح،
وندخل ليلاً يسكن بطن الحوت،
نحاور فيه أجنتنا والجن الساكن في
حوش الجد، يداعب نخلته الـ(برحية)،
يمضي الليل على كف الجدة أزرق،
كان الليل يباعد بين القلب وبين القلب،
وأزرق!

لو كنت أرهب وشك بين عاجل
لقنعت، أو لسألت ما لم يسأل

- 2 -

هكذا
أكل الزير أبناء أخيه
هكذا
شقت يمامته حبها نصفين
ولعمرو ابن كلثوم
سجدت كل الجبابرة خشية أن
يطعن من بلغ الفطم قلوب القوم..
شرب الماء صحواً
ملأ البحر
رايات القبيلة..
إنها الكلمات
تشعل الآن في القلب فتيلاً..

- 3 -

كنا ندغدغ أسماعنا
نومض في وحدتنا
فنصفق كي يظهر ما لم نره حتى
الآن..
- في الخيمة يجلس هذا الليل،
يداعب أنثاه، يراقب أشعار القوم،
فتومض في ظلمته أحرف روح،
يزجرها، ويكدس ما يبقى في بطن
بعير ملهوف نحو قبيلة.
- في الخيمة نشعل رأس الكون،
نصلي للحي/ الشهداء بماء الورد،
وماء الحب.
نبهر تاريخ القلب، ونشتمه..

- 4 -

قحطان وعدنان
يجتمعان دماً..

..وتلوح عــدنان عــراقــاً وتلوح
قحطان شآماً
«أنت بين اثنتين»
علمت أمية
كيف يقال الكلام
وتعرف وحدك حقد الأحزاب
فـحين ســتســتـعـر الرأس وتمضـي
عالقة ورقاً.. أخباراً،
ما شابه ذلك،
في غرفة أشعارك في الوحدة

- 5 -

إنها الغربة لا غيرها
تعــرف كــيف نحــاول أن نجــمع
أصوات الأطفال
تعرف كيف ننادي أعلامنا
وحكاياتنا
ثرثرات الليل
حيث نجالس أنفسنا
أكثر من مرة
ونجر المواويل
علّنا نتجمعُ فينا..
مـا زال الصــبح ندياً، يذكـر كـيف
جلسنا في الشــرفــة، حـدثنا أســرابَ
الطيــرِ، وأخــرجنا ألَسنة ســوداء بلا
سوء.
علمنا القلبَ كما كنا
علمنا الدفترَ أيامَ الحبِ، فأسرفنا.

- 6 -

نبدأ في أنفسنا
إذ تبدأ أنتَ
والأعـــرابُ يصلـون لدى أبواب
الحرب
الأعرابُ
يتناسون الآن
لا يتساءل واحدهم
مثلما كان..

الجلسة:

في الجلسة؛ نحكم قفل القلب، وفي
الجلسة نشعر أنّا أكثر من بشر،
في الَجلسة نعبر قوماً..أقواماً
أخرى..

- 7 -

يغلقُ باباً كانت تهب الريحُ منه
يستريحُ ليشربَ شايَ الضُحى..

محطات ثقافية عربية

مدحت علام

مدحت علام

رابطة الأدباء: لقاء مفتوح مع المخرج والمؤلف المسرحي سليمان البسام

أقامت رابطة الأدباء، في إطار احتفائها بالمبدعين الكويتيين الذين ساهموا في إثراء الساحة المحلية ثقافياً وفنياً وأدبياً، لقاء مفتوحاً مع المخرج والمؤلف المسرحي سليمان البسام، الذي أثرى الساحة المسرحية بالعديد من المسرحيات الجادة.

أدار اللقاء الكاتب سليمان الحزامي، كما ألقى الكاتب يوسف خليفة ذياب كلمة اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء، ثم تحدث البسام في اللقاء عن تجربته المسرحية عامي 2003 و2004، وهي عبارة عن جزء من رحلته مع الإخراج والتأليف المسرحي قضاها في الكويت. وكان قبل ذلك قد ألف وأخرج مسرحيات عديدة أثناء إقامته في بريطانيا، وتطرق البسام في حديثه إلى مسرحية «ذوبان الجليد»، ومسرحية «المقايضة» الموجهة خصيصاً إلى فئة الشباب.

عبدالله المخيال يتحدث عن تجاربه في الإخراج الوثائقي

استضافت رابطة الأدباء، في إطار احتفائها بالمبدعين الكويتيين، المخرج السينمائي عبدالله المخيال، في لقاء مفتوح أداره الكاتب حمد الحمد، تحدث المخيال في لقائه عن تجربته في مجال إخراج الأفلام الوثائقية، منذ الطفولة حتى الانتهاء من الدراسة الجامعية، ومشروعه المتميز «في أثر أخفاف الإبل»، موضحاً استفادته من

مشاركته في مهرجان لندن، حيث تعرف هناك إلى شركات لتوزيع أعماله.

وتطرق المخيال في حديثه إلى فيلم «بادية العرب»، الذي أنتجه من حسابه الخاص، وفي هذا الصدد أشاد بدور وزير الإعلام السابق وزير الطاقة الحالي الشيخ أحمد الفهد لما قدمه من تشجيع ودعم لهذا الفيلم، كما أشار في لقائه إلى تجربته مع الفيلم الذي قدمه عن هضاب وسهول منغوليا، وعن طموحاته المستقبلية في إخراج مثل هذه الأفلام.

إلهام المفتي تحاضر عن كتاب «طبقات ربات الخدور»

ألقت الدكتورة إلهام المفتي في رابطة الأدباء محاضرة عنوانها «الظاهر والمستور في كتاب طبقات ربات الخدور»، وقد أدار المحاضرة عباس الحداد.

تناولت المفتي في محاضرتها حياة الكاتبة زينب بنت فواز التي ولدت في نهاية القرن التاسع عشر، وتحدثت المحاضرة عن مولد بنت فواز في لبنان، ومن ثم تلقيها التعليم هناك، ثم زواجها وانتقالها إلى مصر، التي أبدعت فيها، وأصدرت العديد من الكتب حتى وفاتها. وأكدت المحاضرة أن زينب بنت فواز صاحبة السبق في كتابة الرواية العربية، وليس رواية «زينب» للكاتب محمد حسين هيكل، بالإضافة إلى النصوص المسرحية المتنوعة ثم كتاب «الدر المنثور في طبقات ربات الخدور» وديوان شعر ومؤلفات أخرى مخطوطة، وأشارت المفتي إلى أن هذا الكتاب «الدر المنثور» أول كتاب في الثقافة العربية تؤلفه امرأة عربية تحدثت فيه عن فضائل النساء.

الإعلان عن جوائز البابطين للإبداع الشعري

أعلن مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في اجتماعه السادس والعشرين، نتائج التحكيم في فروع الجائزة الثلاثة، كي يفوز بجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر الناقد المصري أحمد درويش عن مجموعة أعماله النقدية، والكتب هي «متعة تذوق الشعر»، «في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة»، «في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري».. كما فاز الشاعر المصري رابح لطفي جمعة بجائزة أفضل ديوان شعر عن ديوانه «لذكراك».. وجائزة أفضل قصيدة ذهبت مناصفة بين الشاعرين عبدالرحمن بوعلي من المغرب عن قصيدة «تحولات يوسف المغربي»، وسيد يوسف أحمد من مصر عن قصيدة «موشح رعي الجمال».

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:
الاجتماع الخامس لوكلاء الآثار والمتاحف في «مجلس التعاون»

أقيمت في الكويت فعاليات «الاجتماع الخامس للوكلاء المسؤولين عن الآثار والمتاحف في مجلس التعاون لدول الخليج العربي» في فندق كورت يارد، الذي تنظمه إدارة الآثار والمتاحف في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ولقد تضمن الاجتماع مشروع جدول الأعمال الخاص بمتابعة وتنفيذ القرارات الصادرة عن الاجتماع الرابع للوكلاء المسؤولين عن الآثار في دول المجلس في شأن المسح الآثاري والتنقيب، وإقامة الدورات التدريبية والندوات، ودليل المتخصصين العاملين في مجال الآثار والمتاحف، ومواقع إدارات الآثار والمتاحف على شبكة المعلومات العالمية، وتكريم المتخصصين في هذا المجال.

«العملات الساسانية» في دار الآثار الإسلامية

ضمن أنشطتها الثقافية أقامت «دار الآثار الإسلامية» محاضرة عنوانها «النقود الساسانية في مجموعة التشيك - مشاكل البرمجة والنشر» ألقاها الدكتور فلاستميل نوفاك، وأدارها بدر أحمد البعيجان.

أوضح نوفاك - الذي استعان بالعرض الكمبيوتري - أنه منذ أن دارت في مخيلته الطريقة الأرخص والأكثر فاعلية لكيفية نشر عدد من النقود مع وصف مرض بنوعية جيدة مع محاولة جعلها متوافرة بين أيدي أكبر عدد ممكن من المستخدمين، قرر أن يتقدم لجائزة أعلنت عنها وكالة المنح الوطنية التشيكية في عام 1996، وأنه نجح في عام 1997 في عمل مشروع «العملات الشرقية في منطقة بوهيميا»، كما أشار إلى مشاكل النشر الإلكتروني مثل استخدام الوسيلة الإلكترونية المعقدة، والترقيم المتسلسل الفريد، وقال: «لكن الكتاب يمثل اتفاقاً جماعياً لا متغيراً بالنسبة إلى المعلومات المنشورة».

عُمان: الملتقى الشعري الخليجي السابع

في إطار التبادل الثقافي المشترك بين دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية أقيم في عمان «الملتقى الشعري الخليجي السابع» الذي تضمن مشاركات خليجية على مستوى الشعر العربي.

مثل الكويت في هذا الملتقى وفد برئاسة مدير إدارة الثقافة والفنون طالب الرفاعي، وعضوية كل من الدكتور سالم عباس خدادة، والشاعرين عيد عوض الدويخ، ومحمد هشام المغربي.

وكانت مشاركة خدادة بورقة بحثية عنوانها «الكتابة خارج الوزن في القصيدة الخليجية المعاصرة»، كما شارك الدويخ والمغربي في أمسية شعرية بمشاركة عدد من الشعراء الخليجيين.

لبنان: بيروت تكرم الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح

كرمت جمعية المتخرجين في بيروت الشاعرة العربية الدكتورة سعاد الصباح، وسط حشد من الأدباء والشعراء اللبنانيين، وذلك في الجامعة الأمريكية في بيروت، وقالت الصباح عن تكريمها: «كان جزءاً من أحلامي أن يكرمني لبنان في سنوات العد التنازلي بعدما كرمني في طفولتي وشبابي، شكراً من الأعماق لفخامة رئيس الجمهورية اللبنانية العميد أميل لحود لأنه حقق أحلام طفولة تركت نصف ضفائرها على أشجار فالوغا، ونصف قلبها لا يزال بين عالية، واليرزة»، كما ألقت الدكتورة سعاد الصباح في هذا الحفل كلمات عبرت فيها عن إحساسها العميق والجميل بهذا التكريم الذي أدخل إلى نفسها البهجة فتقول:

«لبنان سماء مفتوحة لكل من يريد أن يطير
وشلال لكل من يريد أن يشرب
وسرير من الكلمات لكل من يريد أن ينام».

المغرب: أيام ثقافية كويتية في المغرب

أقيم في المملكة المغربية الأيام الثقافية الكويتية التي نظمها المكتب الإعلامي الكويتي في المغرب، بالتعاون مع جامعة شعيب الدكالي، وبتنسيق مع معهد الدراسات والأبحاث التابع لكلية الآداب والعلوم في مدينة الجديدة المغربية.

ولقد حظيت هذه الأيام بالتميز على الصعيدين الثقافي والفكري، وأشاد أساتذة وأكاديميون مغاربة في كلمات ألقوها بدور الكويت الثقافي من خلال إصداراته المتميزة، كما أشار نائب رئيس جامعة شعيب الدكالي إلى هذه المبادرة الطيبة التي تترجم عمق الروابط التاريخية بين البلدين الشقيقين «الكويت والمغرب»، وشكر مدير المكتب الإعلامي الكويتي في المغرب بدر المطيري كل من ساهم في إنجاح هذه الأيام الثقافية، مؤكداً على أهميتها في مد جسور التعاون بين البلدين.

دبي: فاطمة يوسف العلي تتحدث عن تجربتها مع الرواية

شاركت الروائية والباحثة فاطمة يوسف العلي بشهادة حول تجربتها في كتابة أول رواية كويتية نسائية عنوانها «وجوه في الزحام»، وذلك في ندوة الرواية العربية التي أقيمت ضمن فعاليات مهرجان الإمارات الثقافي الأول في دبي.

قالت العلي في شهادتها: «من المتفق عليه أن الإنجاز الإبداعي غالباً ما يكون مرتبطاً بصلة تفاعل مع الحراك التاريخي، وأن المنجز الأدبي هو ابن بيئته وعصره».. وأضافت: «انطلقت في مشروع روايتي الأولى التي كانت الرواية الرابعة في ترتيب هذا الجنس الأدبي في الكويت»، والأولى لكاتبة امرأة، وكانت صدى لحلم التحرر من أسر الرجل، وقد صدرت عام 1971.. واستطردت في أن رواية «وجوه في الزحام» رواية عصرية بمعنى أن أحداثها نابعة من الواقع المعاش، وتعبر عن ملامح المجتمع والأسرة والحياة والأفراد، وأوضحت العلي أن روايتها تطرح صورة المجتمع الخليجي والكويتي خاصة، ومستجدات التحديث وغيرها.

سورية: «أزمات الأقليات في الوطن العربي» عن دار الفكر

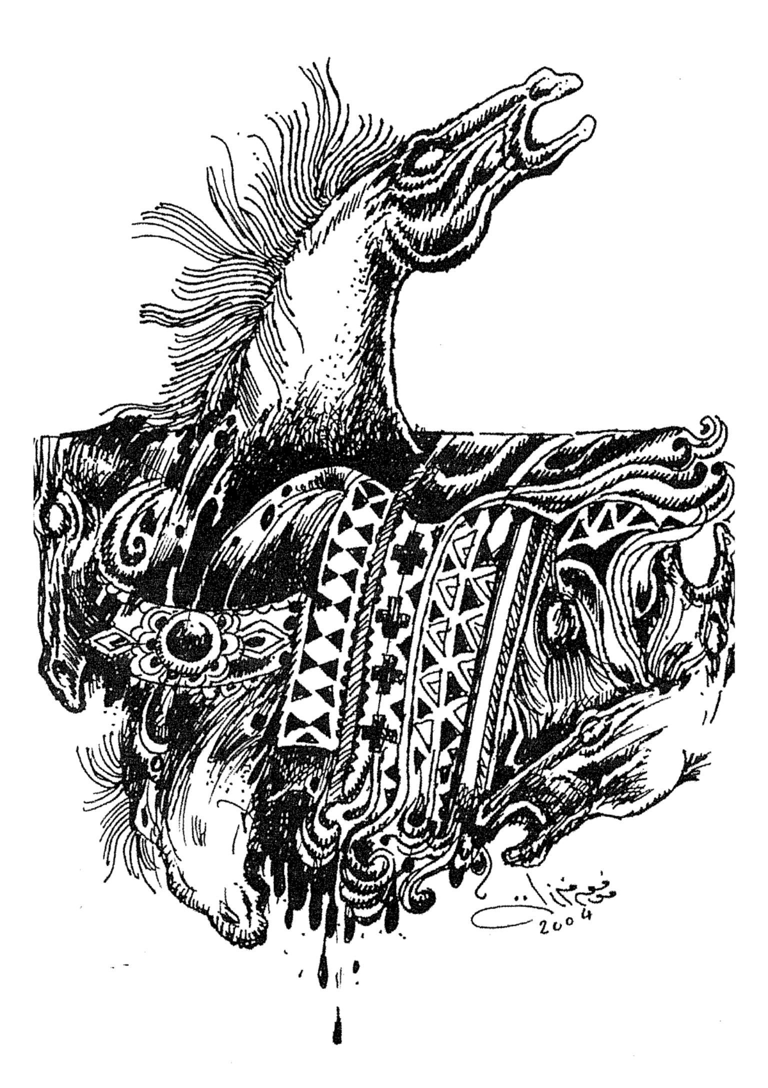
صدر عن «دار الفكر» في دمشق كتاب «أزمات الأقليات في الوطن العربي» ضمن سلسلة «حوارات لقرن جديد»، تأليف الدكتور حيدر إبراهيم، والدكتور ميلاد حنا.

ويبحث الكتاب عن الحلول العملية والواقعية للمشاكل المتعلقة بالأقليات في الوطن العربي، وتعد هذه القضية من القضايا الشائكة التي يحاول الباحثون عدم الخوض فيها نظراً لحساسيتها المفرطة، ولقد جنحت هذه الدراسة إلى تعميق المفهوم المتعلق بظاهرة الأقليات من خلال التاريخ وعلم النفس والاجتماع وغيرها، بعدها لوحظ أن دراسة الأقليات تدخل إلى الأبعاد السياسية مباشرة، ويبحث الكتاب حول الحلول السلمية التي تعالج مثل هذه القضية، من أجل الحصول على حياة آمنة، خالية من الفتن والمعضلات، وهو المدخل الصحيح لقيام دولة قوية ووطنية.

تونس: الرئيس التونسي يكرم عبدالرحمن الأبنودي

كرم الرئيس التونسي زين العابدين بن علي الشاعر المصري الكبير عبدالرحمن الأبنودي، ومن ثم قلده الوسام الوطني للاستحقاق الثقافي من الدرجة الثانية تقديراً لتميزه في مجال الإبداع الشعري ومساهمته في إثراء الساحة الثقافية العربية، ويذكر أن الأبنودي أحيا في مركز الموسيقا العربية والمتوسطية في الضاحية الشمالية للعاصمة التونسية أمسية شعرية ألقى فيها عددا من قصائده الشعرية التي امتاز بها، وذلك في المجالات الاجتماعية والإنسانية والوطنية، كما شارك الأبنودي في ندوة فكرية ثقافية تقام على هامش معرض تونس الدولي للكتاب عنوانها «الفكر الإصلاحي التحديثي العربي في مواجهة التحديات الراهنة».




2004

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠-٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف:
بريشة الفنان التشكيلي الكويتي بدر القطامي


سهام عبد الوهاب الفريج
المرأة العربية
والإبداع الشعري
القلب القاسي
و
أشواك الربيع
تأليف
طيبة أحمد الابراهيم
صدر
حديثاً